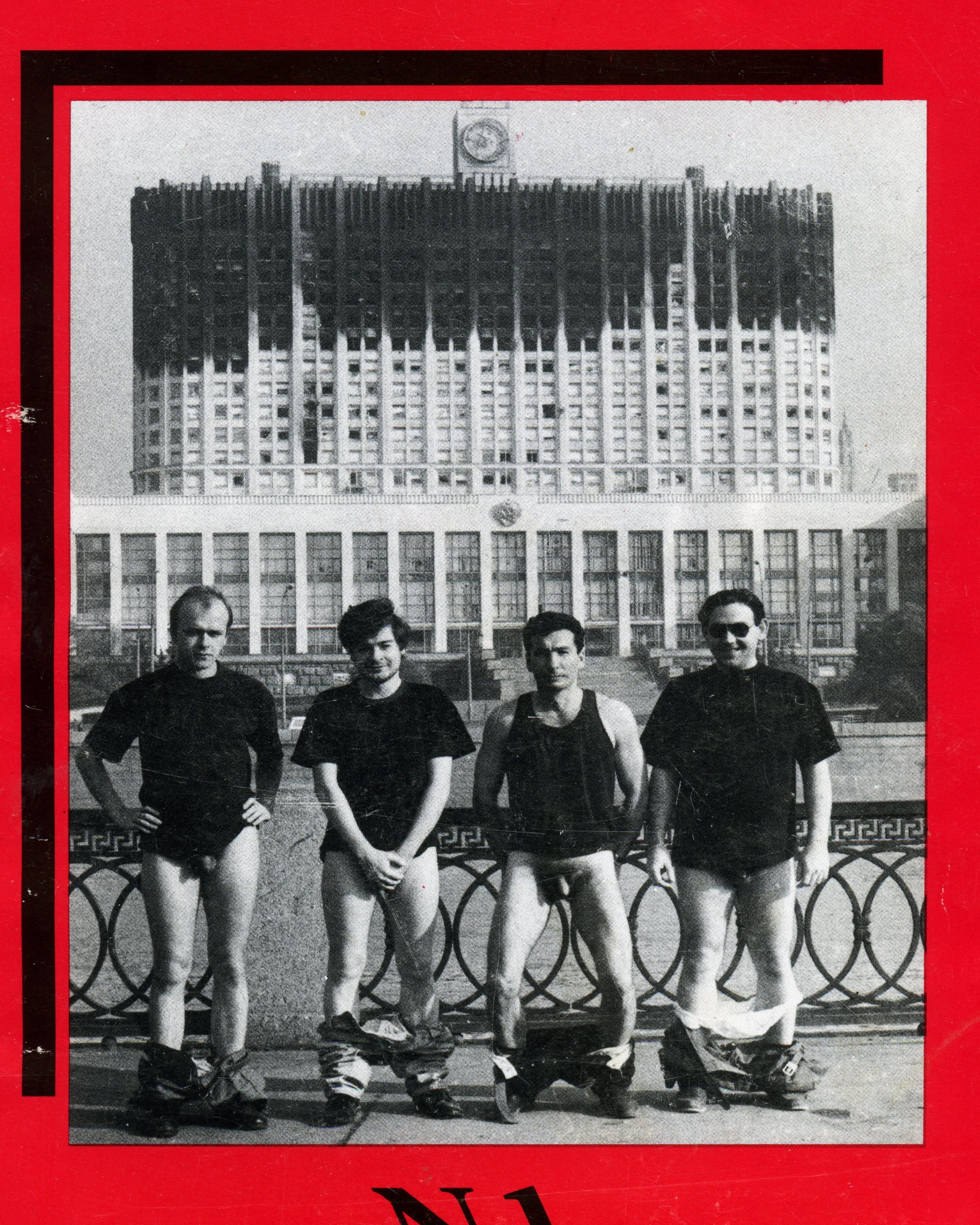
РАДЕК

ЖУРНАЛ РЕВОЛЮЦИОННОЙ КОНКУРИРУЮЩЕЙ ПРОГРАММЫ "НЕЦЕЗИУДИК"



N1

РАДЕК

ЖУРНАЛ РЕВОЛЮЦИОННОЙ КОНКУРИРУЮЩЕЙ ПРОГРАММЫ "НЕЦЕЗИУДИК"

На первой странице обложки: Нецезиудик "7 ноября"

Телефон редакции: (095) 150-7698

Мнение редакции целиком совпадает с мнением авторов.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ДПК.
Тираж 1000 экз. Зак. 3707.

ВОЛЯ К УТОПИИ

Как известно, надежда есть всего лишь недоверие живого существа к точным предвидениям своего разума. Она внушает, что всякое заключение, неблагоприятное для данного существа, должно быть ошибкой его рассудка. Но факты явственны и безжалостны: вот тысячи молодых литераторов и художников, жадно вопрошающих мир о том, как им выбиться из маргинальности, вот кучка разочарованных, побитых, подавленных собственным бессилием властителей дум, вот институция художественной деятельности, обесчещенная холодностью и приблизительностью своих методов, вот стяжательство и самоотречение, равно осмеянные, вот, наконец, даже скептики, утратившие свои сомнения и разучившиеся пользоваться ими в борьбе за новое.

Качка на корабле так сильна , что даже наиболее расчетливо подвешенные светильники в конце концов опрокинулись и зачадили.

Что дает кризису глубину и значительность, это его абсолютная прозрачность. Прозрачно же то, что тема огромна: она требует знаний всяческого рода, беспредельной осведомленности. В самом деле, когда речь идет о комплексе такой сложности, трудность восстановления прошлого, даже только что отошедшего, совершенно такова же, как трудность построения будущего, даже ближайшего.

Пророк сидит в той же яме, что и историк. Пусть сидят!

Нам же нужны нынче лишь смутное и общее воспоминание о том, что было вчера, накануне об идеях, которые жили, о произведениях, которые выпускались в свет...

И вот, если мы минуем какие бы то ни было детали и ограничим себя убыстренными впечатлениями и той естественной целокупностью, которая создается мгновенным восприятием, мы не видим ничего! Ничего, хотя бы это ничто и было бесконечно богато. Это дает нам право на то абсолютное своеволие, о котором можно только мечтать в такой заприходованной, обихоженной, тысячи раз ратифицированной области, как искусство. Это своеволие, вероятно, не имеет ничего общего с пролаганием новых путей, с анализом, чреватым еще одним синтезом, с энтузиазмом очередной мифологии. Это своеволие фактографично. Это своеволие скорее не рефлексивно, но рефлекторно. Это своеволие грамматично. Это своеволие, конечно же, совершенно бесперспективно. Оно даже не кошмарно, оно трудноусвояемо.

Безумие превращается в норму, если оно достаточно богато и последовательно для того, чтобы функционировать в качестве базиса нового мировоззрения. Именно поэтому мы берем себе право произносить без тени смущения такие слова, как "искренность", "гениальность", "революция". Мы существуем в становлении, потому что основополагающая наша интенция это "воля к утопии".

Социологический анализ современной художественной ситуации, прояснение социальных статусов художников и кураторов, определение оппозиций внутри современного художественного процесса, пропаганда собственной конкурирующей программы и поиск, поиск новой возможности экзистенциального прорыва.

Адорно, Фейерабенд, Делез, Бретон, Маяковский, мы призываем Вас в свидетели нашего Безумия.

Здесь, на страницах этого журнала, наша надежда, отбросив навязанное социальными институциями недоверие к собственному внутреннему голосу, превратится в новую открытую возможность *говорить*.

Бренер Александр
Осмоловский Анатолий

Анатолий Осмоловский

НЕЦЕЗИУДИК.1993г.

(Последний манифест)

"На вопрос о теоритическом оправдании наш анархист, помня о законе неравномерного развития, будет отвечать в грубо пропагандистской манере, используя клочки аргументации."

П.Фейерабенд

Перед нами мир, который знает, что ему нужно, мир,в котором есть абсолютно все, и нам нет места в этом мире, ведь это место нам *предоставлено*. Сам факт "добровольного" предоставления вызывает множество подозрений и кто-то (кто?) забыл, что существует энергия, предоставление которой места есть ни что иное, как отнятие его.

Парадокс - этот стремительный зверь невозможного - дает нам шанс еще раз принять участие в самом рискованном приключении XX века. Имя ему - Революция (я написал это слово!).

Что-то случилось.

Идеальное в последнее время достаточно потускнело: вокруг, рядом, около разгорелся огромный костер удовольствий и новых ощущений. Мы зачарованно глядим на пламя, огонь уже касается нашей кожи, и у нас нет сил переступить через него. Воля к утопии в оцепенении.

Отказ от идеального есть одновременно отказ от будущего. Именно воля к утопии созидает наше будущее.

Перенос внимания с идеального на реально возможное привел к преувеличению роли языка. Тут же заскрежетали зубцы интерпретационных машин, перемалывающие все без разбора. Так рождаются длиннейшие рассуждения, сдобренные изрядным количеством кокетства и лицемерия, они убивают всякое действие, способное изменить реальность. С тех пор, как мой язык превратился в кляп, у меня отвращение к мясу.

"Видеть - значит подчиняться. Посмотри на яркий свет, ты ослепнешь и обретешь свободу!"

Д.Пименов

Новый кандидат в президенты СССР.

Дмитрий Борисович Пименов ("Академический истребитель") родился в 1970 г. в городе Баку. Холост. Сменил несколько профессий: писатель, террорист, майор КГБ, журналист. В прошлом активный участник движения "Э.Т.И.". Моя предвыборная платформа состоит всего из одного пункта:

1) Термоядерная война.

контактные тел. оргруппы:
095/1420067
095/1428302

"Пимен умер! Да здравствует Пименов!"

Постмодернистская хищность - так я определяю искусство 80-х, искусство реальных возможностей.

Жизнь большинства - это лишь выдавливание на поверхность. Бесконечные потоки актуального, санкционированные постмодернистской хищностью, по всему миру распространяют вселенскую вонь мелких амбиций и личного благосостояния. Это сладкая вонь. Вонь течет, как лицо прокаженного.

Бытовое выражение постмодернизма - интеллектуальный прагматизм: реальные цели - реальные достижения. Здравый смысл пытается делать безумие. Мне трудно передать всю меру нашего безграничного отвращения к подобной продукции.

Прагматизм 80-х, создавший удушливую атмосферу личной заинтересованности и тотального скепсиса ко всему рискованному и асоциальному, подавил не только стремление к идеальному, но даже имманентное человеку желание что-то изменить в этом мире. "Мир не изменяется!"- генеральный лозунг прошедшего десятилетия.

И последняя констатация: реальность отгорожена от нас бесконечным слоем цитат. Нас постоянно заставляют в каждом звуке, в каждом изображении искать следы прошлого. Знание и образованность - эти псы трусости и тупоумия - стали нашими авторитетными проводниками в будущее. Синдром навязчивых воспоминаний и соотнесений породил ностальгию по "новому". Эта ностальгия не может найти своего разрешения не потому, что "нового" нет, а потому, что субъекты, озабоченные подобной ностальгией, целиком порождение системы мышления, отторгающей все "новое".

Итак:
1). Идеальное бессмысленно.
2). Мир изменить нельзя.
3). Творчество - игра цитат.

Логика взаимоотношений этих трех постулатов настолько очевидна, что остается только удивляться, почему до сих пор еще никто не сделал соответствующих выводов. Фотоснимок пытается убедить нас в том, что он полнометражный фильм! У нас отнимают будущее!

Параноидальное сознание всегда и во всем было склонно искать чей-то заговор, попытаемся и мы *проанализировать* ситуацию. Кому и зачем было выгодно направлять наш взгляд в прошлое, не желать идеального и отказаться изменять мир?

Мы имеем дело с планомерными коллективными действиями определенного художественного сообщества. Эти действия настолько отчетливы и целенаправлены, что требуют своей незамедлительной формализации.

"Конкурирующая программа" - термин, заимствованный мной из постпозитивизма, обозначает комплекс коллективных действий, направленных в социум и заключающихся в выработке, распространении и актуализации собственной информации. Это абстрактное определение дает ответ на все вопросы. Современный арт-процесс - это совокупность различных художественных сообществ, создающих конкурирующие программы и пребывающих в постоянной борьбе за средства массовой репрезентациии и репродуцирования.

Стратегия захвата власти, выработанная постмодернистской конкурирующей программой (постмодернизм - это программа, а не ситуация), почти полностью тождественна стратегии властвования буржуазии - сокрытие и мифологизация оснований собственной власти. "Буржуазия - это класс, не желающий быть названным." Р.Барт.

Ирония, деконструкция, метапозиция, монополия на историю, "объективистская" отстраненность - вот некоторые из хирургических инструментов постмодернизма, посредством которых проведена лоботомия современного человека.

Новая конкурирующая программа всему этому арсеналу мифологизации должна противопоставить арсенал агитации и пропаганды. Наша опора - это наши эмоции и наши инстинкты. "Я хочу, чтобы человек молчал, когда он перестает чувствовать"- писал Бретон в Первом манифесте сюрреализма.

Прорыв к реальности - первый шаг навстречу будущему. Если я буду кидать в зрительный зал говно, а интеллектуал, оттираясь, скажет: "Это уже было", то я буду кидать в зал говно до тех пор, пока он не закричит: "Что это за хулиганство!". Скандал - это первое соприкосновение с реальностью. Реальность чудовищна,и никто не способен выдержать ее пристального взгляда. Я думаю, "Sex Pistols" и МакЛарен чувствовали так же.

Революция - вот основа новой конкурирующей программы. Тотальное социальное поражение революции, демистификация наиболее значимых революционных мифов, десакрализация символов и фетишей революции, а в совокупности полная ее невозможность,дали революционному процессу необходимый фактор внезапности.

Революции нет места - это именно то социокультурное условие, которое трансцендирует революцию, переводит ее в поток подлинной воли к утопии. Революция сейчас - это трансцендентное ЛИШНЕЕ.

Современное положение культуры наиболее ярко иллюстрируется одним из эпизодов фильма "Терминатор-2", где на протяжении двух часов сражаются два символа двух совершенно различных конкурирующих программ: биометаллический робот (Шварценеггер) - воплощение силы, ломающей и разрушающей все на своем пути - символ авангарда, и робот из жидкого металла - конформная масса, перетекающая во все и вся, в зависимости от обстоятельств принимающая любой облик - символ постмодернистской хищности. Имеется в виду заключительный эпизод фильма, когда почти полностью разрушенный, превращенный в мешок деталей биометаллический робот включает дополнительный блок питания, что позволяет ему уничтожить противника и спасти Человека. Современная культурная ситуация характеризуется моментом "включения дополнительного блока питания" у революционной конкурирующей программы.

Пафос/ирония, искренность/имидж, война/игра - вот линия фронта бинарных оппозиций между Революцией (авангардом) и постмодернизмом.

Гениальный поэт 31/182/70 будет рад кое-что показать молодой богатой леди. "Мой хуй - стебель, на котором видны всякие неровности, морщины, наросты мяса, волосы, шрамы, выемки и бугры."

095/ 1428302
Александр Бренер
"Тусклый фиолетовый молоток"

Слабое обоснование, поверхностная аргументация - нет ничего более вдохновляющего. Что такое революция, как недодуманность до конца? Меньше всего мне хотелось бы аргументировать нашу позицию, ведь достаточно несколько красивых фраз, чтобы эта позиция превратилась в программу. Так пусть же та слабая аргументация нашего живительного своеволия предстанет как яркое и абсолютно бессмысленное упражнение в доказательности.

1. Современная цивилизация создала громадный аппарат борьбы с революционным авангардом. Постмодернизм как эстетический феномен фактически стал манифестацией страха перед этой машиной, желанием уйти от ее испепеляющего взгляда. Сменив репрессивную политику на политику обольщения, этот аппарат создал для революционного носителя ситуацию идеологической и социальной нетождественности. Герой, получающий за свой героизм деньги, превращался в циника и конформиста. Однако эта нетождественность могла воссоздаться только при условии наличия *места* существования революции, будь то географическое или ментальное место. Потеря этого места неминуемо приводит к осознанию того, что трансцендентно революция пребывает в центре мирового истэблишмента. Именно там революционный носитель может манифестировать зазор между настоящей революцией и буржуазным духом потребления. Демифологизируется не только продажность буржуазности, но и продажность самой радикальной революции. Перефразируя Пименова, воскликнем без тени смущения: "Вспомним слово "революция", ведь оно так сладко пахнет деньгами!". Но не все так уж плачевно, как это может показаться на первый взгляд. Необходимо прекратить отступление (а последние тридцать лет авангард отступал, принимая на себя ответственность за навязываемые буржуазным сознанием мифологемы), прекратить отступление, открыть глаза и уши, и вступить в самое пекло. Именно этого жаждет и до ужаса боится мировая буржуазия.

Центрация центрированного - вектор по созданию Лишнего.

2. "Такие слова, как "буржуа", "мелкий буржуа", "капитализм", "пролетариат", постоянно страдают кровотечением, смысл постепенно вытекает из них, так что эти названия становятся совершенно бессмысленными" - писал Р.Барт в "Миф сегодня". В данный момент можно констатировать полную потерю смысла всей леворадикальной терминологии - актуализация незначащих в современных социокультурных условиях мыслеформ включает постмодернистскую машину интерпретации на холостой ход, заставляет производить лишние действия. С подобной актуализацией невозможно бороться - леворадикальная программа приобрела громадную силу: свою полную и окончательную бессмысленность. Именно этот факт трансцендирует революцию, очищая ее от изменяющейся и малозначащей сиюминутной политичности. Затягивая постмодернистскую интерпретацию в водоворот бессмысленности, эта языковая стратегия демифологизирует не только реальную бессмысленность постмодернистской интерпретации, но и саму процедуру демифологизации как бессмысленную сциентистскую утопию. Новая революционная конкурирующая программа по сути дела останавливает дискурс, вызывая головную боль и тошноту репрезентацией сознательной тавтологии. Однако эта программа не имеет ничего общего с симуляционистской парадигмой - это не симуляция революции, а ее трансцендирование.

3. Сделать революцию сейчас - это произнести слово "революция".
Современное состояние культуры таково, что уже манифестирование своей революционности, выполнение ряда авангардистских ритуалов, не подкрепленных эстетической новацией, способны стать реальной революцией. Ординарное, назвавшись экстраординарным, автоматически превращается в сенсацию. Уже тот факт, что ты *говоришь* о революции, делает тебя радикальным революционером. Скандал как одно из орудий революционной конкурирующей программы крайне привлекателен. Сознаемся, мы страшно любим скандалы - в этом определенная смелость и определенная трусость.

Скандал! Пусть будет языковый скандал!

4. Не ирония, деконструкция и цитация, свойственные объективистски настроенным интеллектуалам 80-х, а пафос, пропаганда и новая мифология - вот основа реальной, успешной и честной конкурирующей программы. Преданность новым идеям вызывается не аргументами и логически последовательными умозаключениями, она вызывается иррациональными средствами, такими, как пропаганда, эмоции, парадоксальные мыслительные ходы и откровенная самореклама. Осознавая коллективную деятельность нашего художественного сообщества как новую конкурирующую программу, политику репрезентации необходимо строить, используя инструментарий шока, скандала и откровенной саморекламы. Именно этот инструментарий способен завоевать каналы массовой коммуникации и завербовать надежных сторонников. Программы, не способные к производству пропаганды, избегающие по тем или иным причинам саморекламы, в современных условиях обречены на устранение или "угнетенное" существование под диктатом постмодернистской хищности.

Для того, чтобы создать шок-эффект, годится буквально все: порнография, призывы к насилию и национальной розни, извращения, потоки крови, трупы, раскрытие своих и чужих секретов, испражнения, банальность, и, конечно, нет ничего более шокирующего, чем Правда. Не важно, если экспонирование подобных вещей кого-то оставляет равнодушным. Во-первых, этим людям только *кажется,* что они спокойны, и во-вторых, в конце концов не обязательно создавать шок-эффект - обязательно его коннотировать. Если создание шока - это внестатуарное осуществление (революция), то его коннотация - это манифестирование невозможности своего аутентичного осуществления.

Лишнее ищет себя везде.

5. Зомбизированное производство постструктурализма (теория, фундирующая постмодернистскую хищность) объясняется тотальной коррумпированностью и включенностью в современную арт-систему, которая уже *сама* требует от информационных носителей производства именно постструктуралистских знаков философии. Эта программа, включившись в товарно-денежные отношения международного арт-бизнеса, в данный момент замкнула круг, маркировав свою методологию как канон в культурологически-философских играх. Одновременно с канонизацией постструктуралистской методологии было утеряно "новое". С падением Великого Мифа о "новом" искусство окончательно деполитизировалось и превратилось в форму скучного дистиллированного развлечения. Необходимо осознать - "нового" нет не потому, что его нет "на самом деле", а потому, что сама постструктуралистская программа не способна различать "новое". Теория формирует факты; вещи и их обличья не "даны", они должны быть "прочитаны" определенным образом. Только принципиально иной подход, фундированный не рассудочной аналитичностью, а эмоциональной критичностью, способен разорвать этот замкнутый круг зомбизированного производства.

"Новое" - не "другой", требующий к себе уважения, в "новом" всегда просыпается "Чужой"!

6. "Новизна достигает в "предельном" почти своего триумфа - в силу тотального прыжка из всего прежнего, но в тоже время это прыжок к прекращающейся новизне, или к "идентичности"." Попытаемся сами пройти путь к идентичности, предначертанный Эрнстом Блохом, не совершая необдуманных прыжков. На этом пути мы неминуемо встретимся с "лишним". Если "предельное" есть последняя эманация "нового", то "лишнее" есть последняя эманация "предельного". Воля к утопии достигает в "лишнем" своей подлинной аутентичности. Вскроем протухшие консервы и попытаемся их съесть - по меньшей мере рискованное предприятие! Нас интересует все, что находится за гранью допустимого, все, что невозможно переварить.

Неактуализируемое - одно из определений Лишнего. Актуализация - волевое усилие, имманентное каждому артисту. Совмещение этих двух взаимоисключающих понятий и есть приближение к Лишнему.

Актуализация неактуализируемого, открывающая перед нами бездны невозможного, пульсирует в наших жилах. Это главный вектор революционной конкурирующей программы.

В.Шугалей купит Земной шар со всеми потрохами. Плачу собственным мягким телом.

"Плотоядный конверт"
Василий Шугалей
тел. 0172/513010

Каким может быть вербальное определение Лишнего?

Каким словом обозначить действие по актуализации неактуализируемого?

Дадаисты в свое время открыли словарь и взяли первое попавшееся, элементарное, интернациональное слово - "Дада", манифестировав этим жестом крайнюю последовательность своей непредсказуемости.

Наша история прямо противоположна, ведь на пути к подлинному Лишнему ты должен совершить массу лишних движений, которые непременно увенчаются тотальным разочарованием.

НЕЦЕЗИУДИК - вот итог этого разочарования.

Более убогого, трудно-произносимого, идиотичного слова не найти в толще библиотечных фолиантов. Где же место рождения этого слова?

Поставив себе задачу как-то обозначить сумму наших коллективных действий, я вспомнил о существовании искусственных языков, ведь именно они вопиют о своей излишности. Эсперанто был первым из искусственных языков, завладевшим моим-вниманием. "Superflua", что в переводе означает "лишний". Но это слово есть в английском языке, и в нем просматривается цитация: superfluxus. "Если в тексте появляются цитаты, значит текст агонизирует", - написал Дмитрий Пименов.

Спасительным для меня стало отдаленное воспоминание о существовании еще одного, первого искусственного языка. Волапюк - искусственный язык, придуманный немецким профессором Шлеймером в конце 19 века. Однако достоверно о существовании этого языка тогда я еще не знал, ведь волапюк - это нарицательное название невнятной эклектичной речи. После долгих поисков в иностранной библиотеке я обнаружил (не без помощи Саши Обуховой) волапюкско-русский словарь 1886 года.

Первая моя мысль: "Мне потребуется 3-4 часа для того, чтобы найти нужное слово" (русско-волапюкского словаря в наличии не было). После долгой планомерной работы, листая букву за буквой, я наконец-то наткнулся на нужное (?) слово: излишний, ненужный, сверх меры - "nezesüdik". Огорчению моему не было предела, как я надеялся найти шлягерное слово, что-то вроде сюрреализма или футуризма, которым можно было бы размахивать направо и налево. Я был жестоко обманут и ... окончательно освободился. Передо мной прямое вербальное воплощение актуализации неактуализируемого. Добиться того, чтобы это слово стало расхожим модным термином, практически невозможно. "На этой стене повесился флаг!" - воскликнем мы, прочитав его.

РЕВОЛЮЦИОННАЯ КОНКУРИРУЮЩАЯ ПРОГРАММА NEZESÜDIK (русская транскрипция: НЕЦЕЗИУДИК) - деятельность по производству Лишнего, ставящая под сомнение основы функционирования современного общества. На территории арт-системы, используя инструментарий шока и саморекламы, манифестирует невозможность своего аутентичного осуществления (зона манифестации) или осуществляет себя в нарушении законов функционирования этой системы (фронт борьбы). Главная цель Нецезиудик заключается не в факте прорыва к исторической записи и даже не в манифестировании невозможности своего аутентичного осуществления (или внестатуарного осуществления), а в обретении идеальной зоны своего осуществления, т.е. зоны, свободной от современного общества. Опосредованно через достижение этой зоны Нецезиудик манифестирует себя в фактах своей невозможности, или внестатуарной возможности, и опосредованно через это манифестирование осуществляет историческую запись, которая является свидетельством его исторического поражения.

1. Очертить контуры Нецезиудик задача не из легких, ведь мы пребываем в постоянном становлении. Мир Нецезиудик не имеет своей окончательности, на разных этапах, в разное время он порой приобретал формы, подлинную сущность которых невозможно постичь здравым рассудком. Можно лишь выделить несколько неоспоримых достижений, достижений, которые и по сей день вызывают у меня чувство безграничного восхищения. Они требуют своей канонизации.

I. Изобразительное искусство (по классу "перформанс")

Перформанс "ЭТИ-ТЕКСТ" ("ХУЙ") на Красной Площади 18 апреля 1991 г. Движение "Э.Т.И." (идея Осмоловского).

II. Теоретические публичные выступления (по классу "теоретическая статья")

Статья Д.Пименова "Терроризм и текст". Публичные выступления на одноименном литературно-теоретическом семинаре 1О ноября 1989 г. МГУ.

III. Литература (по классу "поэзия")

Поэтическое произведение А.Бренера "За 7 секунд до конца света" 1993 г. Публикация в журнале "Радек" N 1.

В мгновения создания этих произведений реальность лежала у наших ног, мы чувствовали жаркое дыхание страшного зверя. Он не знает целей и пределов, это у него мясистая красная харя, это он пожирает своих детей.

2. "Стоит придумать себе историю, и нас полюбят не только женщины, но и история", - сказал мне как-то Дмитрий Пименов. Каждая новая конкурирующая программа пытается переписать историю. Постмодернизм отменил историю и закрепил таким образом свою монополию на нее. Для нас же сейчас важно в огромном списке героев перманентной эстетической Революции найти своих предшественников - оправдать волюнтаризм своего существования и найти могущественных покровителей, именами которых можно распахивать самые потаенные двери истории.

Революция имеет свои традиции, распотрошим же и мы нашу память - откроем тех, кто нас вдохновляет.

Дада и русский кубофутуризм - два грандиозных проекта XX века, особенно следует выделить: В.Маяковский, Д.Бурлюк, Б.Вотье, Ф.Пикабиа.

Сюрреализм в своей революционной стадии, особенно: А.Бретон, Б.Пере.

Нас многому научила панк-революция - Sex Pistols и Малькольм МакЛарен.

Эти точки соприкосновения с такой странной и непонятной областью человеческой деятельности, как Искусство, дают нам силы и вдохновение для нашего подвига. Мы - герои минувшей эпохи. Осознание этой простой истины дает нам громадную силу и надежду, которую не смогут отнять никакие хитроумные ухищрения современности.

3. Психологический тип, отображающий идеальное состояние Нецезиудик - Сумасшедший разведчик. Этот образ сконструирован мощным интеллектом Дмитрия Пименова. Представте себе, что вы - агент, засланный во враждебную державу со спецзаданием. Вы прикладывете массу усилий для подготовки выполнения этого задания, и в момент, когда все готово, вам приходит сообщение из Центра, где вам предписывается прекратить подрывную работу и самоликвидироваться.

Сумасшедший разведчик принимает решение выполнить свою миссию до конца. Преодолевая невероятные препятствия, создаваемые министерством внутренних дел враждебной страны и внешней разведкой родины, он выполняет задание. Он демонстрирует первостепенность идеи перед долгом.

Впрочем, Сумасшедшим разведчиком не исчерпываются идеальные типы Нецезиудик. Актуальны образы Терминатора - маниакальной энергии прямого действия, Джокера - "Убей в себе Уорхола, этого универсального Джокера!" и некоторые другие.

Все - что есть, все - что будет, все - что может быть!

095/2614968
Анатолий Осмоловский
"Союз террора и продукта"

4. Персональные составляющие Нецезиудик на май 1993 года: Александр Бренер, Алексей Зубаржук, Олег Мавромати, Александра Обухова, Анатолий Осмоловский, Дмитрий Пименов, Александр Ревизоров, Василий Шугалей. Каждый из них имеет свою важную и незаменимую функцию, каждый из них - строитель Лишнего. Среди всех этих людей есть один, творчество и судьба которого превратились в эталон несгибаемого нонконформизма и бескомпромиссности: Дмитрий Пименов - иконографический образ Нецезиудик. Ему удается быть лишним даже относительно своего художественного сообщества. Это гений с маской смерти на лице. Лучше всего о Пименове написал А.Бренер: "...Автор "Электрических показаний" - человек иного, неведомого века, булыжник, заброшенный на поверхность земли из ужасающего космоса мускулистой рукой с неизвестным числом пальцев. И грядущий пролетарий может ликовать - его орудие уже здесь."

Мне остается лишь добавить, что его подвиг сравним разве что с подвигом Рембо. "Сопротивление до конца!" - этот девиз начертан на знамени Дмитрия Пименова.

5. Завершая изложение новой программы, необходимо наметить пути выхода Нецезиудик в моду и современный дизайн. Предметы-фетиши, используемые нами как опознавательные знаки, которые мы навязчиво внедряем в создаваемые артефакты, являются залогом новой моды, они символизируют обретение Лишнего. В длинном ряду этих предметов струбцина - этот предмет-паразит - занимает основное место (используются также шнурки, жвачка с волосами и т.д.). Струбцина внедряется в артефакты одновременно и как свидетельство формального стилистического единства, и как поломка. "Критерий произведения искусства двойственен: если произведению удается интегрировать в имманентный ему закон формы детали и слои сюжета, то оно пытается удержать в подобной интеграции и то, что этой интеграции сопротивляется, даже, возможно, с поломками." Т.Адорно. Вырвав цитату из контекста и приспособив для своих целей, важно отметить, что поломка - это одно из эстетических проявлений Лишнего.

Существует некоторое кокетливое несовпадение между термином "конкурирующая программа" и категорией "лишнее". Это несовпадение есть полная и окончательная дискредитация как первого, так и второго. Лишнее вне конкуренции, оно неконкурентноспособно. Мы отправляемся на завоевание, будучи абсолютно уверенными, что не достигнем своей цели. Мы не строим иллюзий относительно своего положения в современной системе координат, каждый из нас художник пятнадцати минут, но за пятнадцать минут можно многое сделать, и как знать, не станут ли эти пятнадцать минут последними, благодаря нам.

Написанного, видимо, достаточно, чтобы читатель уяснил себе всю бесперспективность нашего предприятия.

Долой связность текста - Лишнее требует развязности!

Развалясь похабно в кресле и попивая виски, попытаемся поймать события за руку: Пять минут назад я показал ... Ельцину (вот уж неприкасаемая личность!).
Три минуты назад я отправил телеграмму в ЦРУ:

ВСЕ АГЕНТЫ СДОХЛИ! ПРИНОСИМ СБЛЗНВНИЯ

НЕЦЕЗИУДИК

Минуту назад меня обуяло неодолимое желание потрясти яйцами под панк-рок. Sex Pistols и К - вот были люди, такую волну гнать и не захлебнуться!
Несколько секунд тому назад я видел себя по ТВ в числе призеров на конкурсе мисс Вселенная - моя мама, если б была жива, порадовалась бы за меня.
А сейчас я сделаю сенсационное заявление:

Я ОТРЕКАЮСЬ ОТ ВСЕГО, ЧТО Я НАПИСАЛ !

Главная новость этого дня.
Все, что происходит сейчас - происходит здесь, на этой бумаге.

Нецезиудик: русская инициатива - интернациональное движение!

Зрение, лишенное времени, в поисках Лишнего...

Александр Бренер

22 ТЕЗИСА К НЕЦЕЗИУДИК

1. Вся история мысли - история конкурирующих программ - есть ни что иное, как игра бесконечного множества маленьких кошмаров, ведущих к грандиозным последствиям, тогда как наша конкурирующая программа нецезиудик есть грандиозный кошмар, последствия которого ничтожны.

2. Подумайте о том, что грядущее - это лишнее, что вселенная тоже лишнее, что реальность - лишнее, что любовь, бесконечность, смерть - лишнее, сама наша Земля - лишнее, и тогда вы поймете, что такое нецезиудик. Вот почему мы говорим: "Вначале было лишнее".

3. Нецезиудик - это значит быть искренним. Быть искренним значит, мысленно находясь в чужом обществе, выдавать себя за того же, за кого выдаешь себя с глазу на глаз с собой, то есть в одиночестве, - но и только.

4. Подлинные элементы стиля нецезиудик: мания, воля, необходимость, забвение, уловки и случай.

5. Истинный приверженец нецезиудик никогда не скажет "грудь" или "сиськи", он скажет - "молочные железы".

6. Более всего нецезиудик подразумевает стремление к благородству. Копье более благородно, чем ружье. Пара сапог благороднее пары ботинок. Нецезиудик ходит в ботинках и с ружьем, постоянно помня о копье и сапогах.

7. Нецезиудик: тот, кто всегда говорит больше и меньше, чем думает.

8. "Открой эту дверь" - фраза достаточно ясная. Но если к нам обращаются с ней в открытом поле, мы ее больше не понимаем. Так поступает нецезиудик со словом "революция".

9. Подумайте о том, что нужно, чтобы нравиться ста миллионам зрителей. Нужно меньше, чем для того, чтобы нравиться исключительно сотне людей. Нецезиудик постоянно думает об этом. Нецезиудик хочет нравиться тремстам миллионам.

10. В детском возрасте мы открываем себя: мы изгибаемся и хватаем себя за пятку, кладем холодную ногу в горячую ладонь... Нынче мы знаем себя наизусть, знаем свой язык, свое сердце... Вся земля перемечена, вся территория покрыта флагами... Нецезиудик - это то, что, изгибаясь, хватает уже чужую плоть.

11. Соглашаться с тем, что говорит нецезиудик, невозможно. Нецезиудик убивает вежливое согласие.

12. Нецезиудик презирает исключительные вещи и мысли. Они являются потребностью слабых духом. Нецезиудик любит: деньги, чувства, бесчувствие.

13. В прошлом нецезиудик видит лишь украденные у него мысли.

14. У приверженцев нецезиудик не может быть убеждений. Они увлекаются только ради достижения определенной цели. Когда цель достигнута, нецезиудик умирает.

15. Нецезиудик есть ни что иное, как ложь, сведенная к самому существу ее активного начала. Ее очистили от всевозможных этических и эстетических "правд", от интеллектуальных иллюзий. И в ней остался только могучий пафос завоевания.

16. Скандал для нецезиудик - это желание сделать круг еще более круглым.

17. Пропаганда для нецезиудик: мы готовы провозглашать величие нецезиудик до тех пор, пока мы не захотим провозглашать обратное.

18. Нецезиудик есть всего лишь развернутое восклицание.

19. Оскорбление - самая традиционная форма нецезиудик. Одержимость - самая укорененная форма нецезиудик. Холодная наглость - самая классическая форма нецезиудик.

20. Выражение настоящего чувства всегда банально. Чем мы подлинней, тем мы банальней. Но если человек настоящий дикарь или же если чувство настолько сильно, что вытесняет в нас даже банальность, даже память о том, что диктует в подобном случае обыкновение, тогда мы имеем дело с нецезиудик.

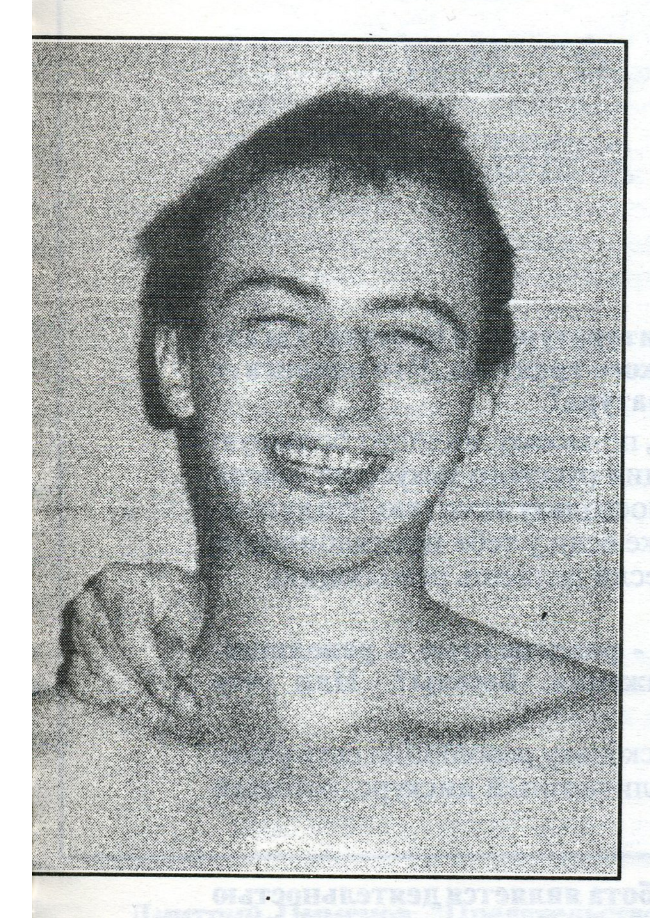
21. После всех "измов" слово "нецезиудик" звучит дико и освежающе, как струя шальной воды в душевой сумасшедшего дома.

22. "И так далее, и так далее" - нецезиудик не терпит этого оборота, этого жеста, указывающего на бесконечность. Потому что нецезиудик захлопнул дверь в бесконечность.

КУЛЬТ-ФИГУРА

Актуализация неактуализируемого - этот методологический принцип "Радека" манифестируется в пределах данного отдела. Фактом подобных публикаций "Радек" берет на себя инициативу перевода информационных носителей, опосредованно влияющих на современный процесс, из полосы неразличения в центр общественного внимания. Дмитрий Пименов, чья деятельность послужила фундаментом для действий редакции и сыграла громадную роль в определении приоритетов, без сомнения, первейший автор, претендующий на развернутое представление. Оставим за пределами текста наши знание и образованность - лицом к лицу столкнемся с самой гениальностью.

Существование Дмитрия Пименова опять - и в самый неподходящий исторический момент - ставит вопрос о возможности существования гения среди нас. Гений - это тот, кто гибнет, достигнув чуть большей отчетливости. Все мы могли видеть, как под испытующим взглядом, под целенаправленным действием неумолимых вопросов и сомнений, которыми до зубов вооружен современный интеллект, гениальность испаряется и до предела оскудевает фауна смутного и запредельного. Гении разлагаются на свету, который творит в нас скудная реальность нашей жизнии и нашей "сознательности". Именно поэтому о Дмитрии Пименове пора замолчать, что означает - дать слово гениальности.



Дмитрий Пименов - поэт, художник, теоретик, лидер рок-группы "Паника".

Родился в 1970 году, в г.Баку

1988-1991 - участник движения "ЭТИ".

Автор книг:
"Сумасшедший разведчик"
(в соавторстве с А.Бренером),
M., Nenayobnaya Ptitsa, 1993;
"Революционно-репрессивный Рай"
(в соавторстве с А.Осмоловским), 1989.

Сборники стихов:
"Загар", 1988;
"Уголовный кодекс", 1992;
"Изысканный труп и двенадцать самоубийц", 1993.

Участие в выставках и перформансах:

1989	"Терроризм и текст", МГУ, Москва
1990	"Взрыв "новой волны", Дом медиков, Москва
1991	"День знаний", Галерея "Риджина", Москва
1992	III Международное Биеннале, Стамбул
1993	"Война продолжается", Центр современного искусства, Москва

СУМАСШЕДШИЙ РАЗВЕДЧИК

Интервью А.Бренер - Д.Пименов

Александр БРЕНЕР. Я хотел бы начать с твоего литературного проекта. Ты автор нескольких повестей, романа, стихов, теоретического трактата. Что подвигает тебя работать в таком неактуальном жанре, как литература?

Дмитрий ПИМЕНОВ. Революционное искусство, по-моему, находит большую реализацию именно в литературе. Кроме того, традиция русского искусства всегда тяготела к мессианству литератора, а не художника. И поскольку я считаю, что художник, если он способен - он обязан быть мессией, то даже если у тебя нет склонности и дарования к литературе, ты должен ею заниматься, если делаешь революцию.

А.Б. Ты сейчас заявил сразу две терминологии - религиозную и революционную. Какую ты предпочитаешь для продолжения беседы? Или это принципиальная шизофрения?

Д.П. Я бы не стал называть это шизофренией. Поскольку революция есть религия, которая признала реальность этого мира. Это религиозный дискурс, который стал реалистичным.

А.Б. Можно ли сказать, что твоя литературная работа является деятельностью некоего отдела пропаганды несуществующей революционной партии или тобой руководит прежде всего артистическая интенция?

ПЯТЬ СЕКУНД

БЕЗУМИЯ

Дмитрий Пименов, "Предательство эстетического инцеста"

Д.П. Уже в вопросе я вижу точное слово - несуществующая партия. Почему она не существует: потому что я слишком интеллектуален, чтобы собирать вокруг себя людей, которые занимаются политикой (а политикой занимаются простые люди), или потому что я архаизм, и подобной политики просто не может быть, или почему-то еще, - это неважно. "Несуществующая партия" - это верно. А "артистичность" - я не люблю этого слова. Искренность - это, конечно, затасканное, пошлое слово, но я его повторю. И благородство - вот основы моей позиции.

А.Б. Но, возвращаясь к несуществующей партии, ты готов возглавить отдел ее пропаганды, или тебя интересуют какие-то другие формы деятельности внутри этой партии?

Д.П. Человек, если он приходит к революции, а к революции приходят разными путями, на определенном этапе должен задать себе вопрос: готов ли он отдать свою жизнь за революцию? Я задал себе этот вопрос и ответил на него положительно. И поэтому в этой несуществующей партии я готов на любую роль, которую продиктует мне история.

А.Б. Стратегия, заявленная в трактате "РРР" - это стратегия тотальной провокации - эстетической, социо-культурной, этической, экзистенциальной. Ты считаешь, что эта стратегия сохраняет свою силу в нынешних условиях или нужна иная стратегия?

Д.П. Провокацией иногда называют явление, цели которого не реалистичны, а утопичны. Но вопрос об отношениях утопии и реальности - достаточно сложный вопрос. И - в этом уязвимость и слабость моей позиции - есть некоторые вещи, которые я еще не понял. Я не способен вести дискуссию, определять стратегию - я способен кричать, выкрикивать лозунги, но позитивная программа, стратегия - их у меня нет. И я в который раз повторяю , что революция, ее будущее, послереволюционная ситуация - это вещи, которые нельзя описать. Ведь язык придуман для того, чтобы описывать то, что разрешено. Например, слово "преступление": явление, которым это слово называется, несет такую окраску, что акт преступления уже наказан. Язык описывает только то, что разрешено. Дело в том, что все то, что может быть описано, объяснено, помыслено, проанализировано - вторично по отношению к реальности. То есть язык - это такая субстанция, которая заставляет человека представлять свою жизнь как существование на поверхности какого-то тела записи. А это тело записи целиком принадлежит власть имущим. То есть моя позиция - это смесь революционности с мистикой, и поэтому в ней много провалов. Но я повторяю, что говорить от имени революции можно только лозунгами, не прибегая к логике - громко и красиво. Вот мой принцип.

А.Б. Можно ли сказать, что твоя основная интенция - это воля к утопии, а утопия - это невоплощаемое невозможное, воля к безвластию. Это что-то, что противоречит всей традиции, разворачиваемой в 20-м веке?

Д.П. Да, верно, воля к безвластию. Власти нет ни у меня, ни надо мной. Конечно, можно в этом прочесть какую-то скрытую, лицемерную волю к власти, но ее нет. И, например, такой автор, как Ницше, который выкинул знамя "воли к власти", мне не близок.

А.Б. В твоих ответах революционная деятельность прочитывается как некая трансценденция. Между тем всякая революционная провокация обращена к конкретному контексту. Это противоречие решается как-нибудь в твоей практике?



Дмитрий Пименов, "Предательство эстетического инцеста"

Д.П. Это противоречие, которое очень сильно меня волнует. Действительно, трансцендентная революция и революция практическая. Если целиком уходишь в практическую революцию, тебя мучает интеллектуальная совесть, что трансцендентно ты не революционер, а конформист или даже буржуй, то есть человек, с которым ты борешься. Если же ты уходишь всецело в трансцендентную революцию, то это прямой путь к паранойе, и если такое поведение оценивать извне - это слабость и проигрыш. Как решить это противоречие, я не знаю. Необходимо признать реальность. Например, Арагон, превратившийся из сюрреалиста в соцреалиста, решил проблему именно реалистически. Но в целом это нерешенный вопрос.

А.Б. Ты являешься создателем образа "сумасшедшего разведчика" - некоего агента, заброшенного со спецзаданием во враждебное государство и в скором времени открывающего, что его родина потерпела поражение в единоборстве. Но сумасшедший разведчик на свой страх и риск продолжает борьбу в одиночку. Это все имеет какое-то отношение к твоему реальному существованию в современном художественном процессе?

Д.П. Мое существование в современном художественном процессе, которое пока только намечается, выражается очень простой формулой: я революционер и я буду очень рад, если за это будут платить. Искусство, тем более современное искусство, которое я могу и умею делать хорошо, это мелочь, это несущественные внутренние игры. Почитай ортодоксальных марксистов, которые критикуют авангард - я,в принципе, согласен с ними. И мое существование в художественном мире - это существование "сумасшедшего разведчика", который проиграл войну, но делает вид, что ее продолжает. Это напоминание о революции, которая была и которая проиграна.

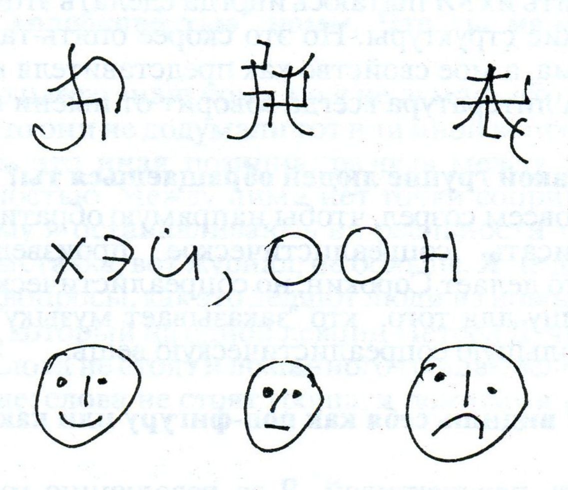
А.Б. То есть ты ни в каком случае не рассматриваешь искусство как область свободы?

Д.П. В принципе, оно может быть свободным. Свобода - не как осознанная необходимость, а как необходимость, которую тебе навязали осознать. То есть, в принципе, человек, если он достаточно погрузился в дискурс современного искусства и начинает говорить сам, то у него создается впечатление, что этот дискурс идет из глубин его "я", и поэтому это область свободы, однако это свобода наркомана.

А.Б. А не кажется ли тебе, что возможна позиция, которая эстетически революционна и подрывает дискурс современного искусства изнутри?

Д.П. Эстетическое пространство - это ограниченное пространство - и ментально и территориально. Авангард, в конечном итоге, не выходил за пределы искусства, просто эти пределы постепенно расширяли, и поэтому эстетическая революция совершенно невозможна. Можно взять трехмерную схему: эстетическая плоскость находится над или под, или сбоку социума и с ним никогда не пересекается, до социума доходят лишь отзвуки эстетики, а поскольку звуковые каналы в руках хозяев жизни, то звуки редко могут резануть уши, пробудить от спячки, поднять на борьбу. Даже если звук и будет очень резким, то, отразившись от искусства и дойдя до социума, он уже будет иметь лишь те децибелы, которые приемлемы хозяевам звуковых каналов.

А.Б. Может создаться впечатление, что ты в своей литературной теории и практике являешься наследником пафосной традиции, в то время как сейчас, по об-



Дмитрий Пименов, "Предательство эстетического инцеста"

щему мнению, эта традиция побеждена иронической линией. Возможно ли ныне возрождение литературы пафоса и на каких основаниях?

Д.П. Литературу делают люди. То есть то, что пишется, пишется всего лишь руками человека. И поскольку миром сейчас правит буржуазия, то и литературу делает буржуазия. Буржуазия никогда не обладала пафосом. Буржуазия - это люди спокойные, уверенные и с иронией. Поэтому пафосная литература и ироническая литература - это просто литературы, которые делаются совершенно разными людьми. Думаю, что пафосную литературу всегда - и в средневековье и позже - писали благородные люди, то есть революционеры. И поэтому моя пафосность - это пафосность меня как субъекта, благородного субъекта, а не представителя какой-либо традиции.

А.Б. А не кажется ли тебе сама эта дефиниция - пафосная литература, ироническая литература - уже неактуальной, тогда как сейчас необходима новая стратегия, которая бы, учитывая обе эти эстетики, выходила к новым категориям?

Д.П. Пафос и ирония - соединить их? Я пытаюсь иногда сделать это и включаю в пафосные дискурсы аналитические структуры. Но это скорее опять-таки не дань традиции, не грамматическая форма, а мое свойство как представителя некой группы людей, определенного класса. А литература всегда говорит от имени классов.

А.Б. И к какому же классу, к какой группе людей обращаешься ты?

Д.П. Я как литератор еше не совсем созрел, чтобы напрямую обратиться к массам. Моя мечта - это написать соцреалистическое произведение. Не соцреалистическое по стилю, как это делает Сорокин, но соцреалистическое по архетипике. А сейчас я в основном пишу для того, кто "заказывает музыку". Однако в перспективе я надеюсь написать большую соцреалистическую вещь.

А.Б. И в этой перспективе ты видишь себя как поп-фигуру или как культ-фигуру в отношении к массам?

Д.П. Ну, смотря что называть перспективой. Я за революцию готов отдать жизнь, и поэтому стать поп-фигурой или культ-фигурой, или пушечным мясом - это уже мне продиктует история.

А.Б. В настоящее время ты готовишь выставку в московском Центре современного искусства. Что это - репрезентация на своей территории, десант на территорию врага или часть иной стратегии?

Д.П. Я просто не могу отвечать на этот вопрос, он смешон. Как можно к таким театральным мелочам, как выставка, применять такие слова, как десант или диверсия? Я делаю выставку, потому что есть возможность выставиться, и мне все равно что выставлять, я выставляю то, за что больше платят.

А.Б. Но в данном случае ты вступаешь в диалог с конкретными людьми, которые уже существуют в московской художественной среде, которые владеют средствами репрезентации... Как ты мыслишь себя в этом контексте?

Д.П. К счастью, я интегрирован в группу, которая может мне объяснить, что можно реализовать в этой среде, что имеет цену, ценность и тому подобное. Я не отношусь к этому серьезно, имея в виду духовную серьезность, но я отношусь к этому серьезно - по-деловому.

А.Б. Сейчас московское искусство, по общему мнению, находится в кризисе. Чувствуешь ли ты себя тем художником, который мог бы вывести это искусство из коллапса? У тебя есть проект такого выхода или это тебя вообще не интересует?

Д.П. Могу ли я стать таким художником? Спроси у Осмоловского.

А.Б. Говоря о своей литературной работе, ты сказал, что твоей задачей является переход от авангардного письма к соцреалистическому. Однако как художник ты оперируешь современными художественными формами. Это осознанное противоречие?

Д.П. Ну, это частично вынужденное противоречие, поскольку я не умею рисовать. Кроме того, мне бы хотелось делать что-то реалистическое в искусстве - фотомантажи, листовки... Но вообще я произвожу что-то в искусстве в зависимости от ситуации. Пока у меня нет возможности делать что-то реалистическое.

А.Б. Сейчас мне пришло в голову, что некоторая ускользаемость твоих ответов в чем-то сравнима с "колобковостью" номы. Что ты можешь сказать по этому поводу?

Д.П. Я достаточно плохо знаю ному, но я не думаю, что эти люди способны честно, открыто сказать, что они не додумали тот или иной вопрос. А я способен. У меня скорее не колобковость, это иная позиция: разрыв между трансцендентальной и реальной революционностью. Между ними нет точки соприкосновения, где можно остановиться. И поэтому я останавливаюсь на реальности текущих процессов: вот текст, вот конкретная выставка, вот журнал, не больше. Я не делаю хорошей мины, я не могу ответить на все вопросы, как это делают люди из номы, и я вообще солидарен с Андреасом Баадером, который на одной лекции Петера Дучке столкнул последнего с кафедры и объявил: "Слова не стоят и ломанного гроша", вслед за чем набрал группу террористов. И поистине: слова не стоят гроша, и поэтому я к ним - и к номе - отношусь несерьезно.

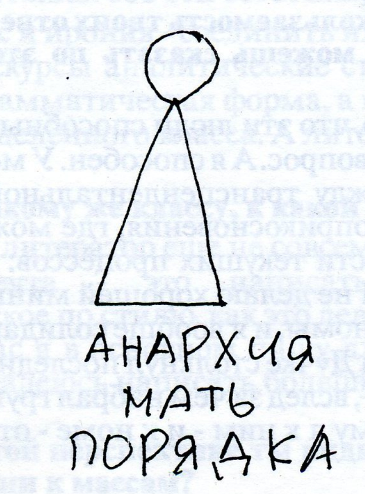
А.Б. Твоя деятельность на территории искусства связана с А.Осмоловским и движением "ЭТИ". Как это соотносится со статусом "сумасшедшего разведчика", одиночки? И вообще, что ты думаешь о своей совместной работе с Осмоловским?

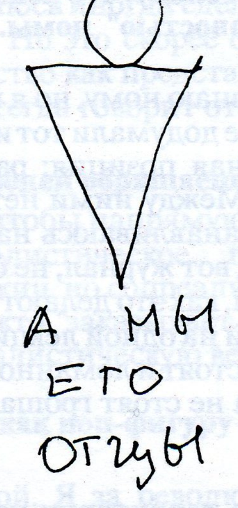
Д.П. Революционер действительно всегда одиночка. А с Осмоловским и группой "ЭТИ" мы делали общее дело.

А.Б. Итак, твоей главной интенцией все же является революция, искусство остается побочной твоей деятельностью. Я хотел бы, чтобы ты более подробно остановился на отношениях между революцией и искусством.

Д.П. Отношения между ними? Искусство, которое может по-настоящему служить революции - это, естественно, листовка, плакат, лозунг, пропагандистский фильм или книга вроде "Как закалялась сталь" или "Матери" Горького. Но существует еще и так называемое современное искусство. У него весьма далекие отношения с революцией. Можно, конечно, подвести широкую интеллектуальную базу под то, что современное искусство ищет революцию, делает революцию. Но на самом деле это просто разные плоскости. И современное искусство не делает революцию - я в этом убежден.

А.Б. То есть ты вообще не перекидываешь никакого моста от своей деятельности как художника к своей деятельности как революционера?





Дмитрий Пименов, "Предательство эстетического инцеста"

Д.П. Ну, если поговорить с такими умными людьми , как ты или Осмоловский, то такой мостик все же можно найти. И это можно попробовать сделать даже сейчас, если ты сперва выключишь диктофон.

А.Б. И ты отказываешься признать какую бы то ни было эстетическую революцию? Даже в кавычках? Ты никак не связываешь ее с социальной революцией?

Д.П. Революция в искусстве - это не более, чем буржуазный анархизм. А социальная революция обращена к подлинно угнетенным. В эстетике же нет истинно угнетенных, погибающих, и это принципиально.

А.Б. А как ты относишься к такому западному термину, как "революционный стиль искусства"? И как ты оцениваешь обращение этого искусства к социальному?

Д.П. Я слишком мало знаком с артефактами этого стиля. Но мне кажется, что у западных людей на телах, мозгах, крови написаны такие каноны протеста, которые приемлемы, допущены. Это все игры власти. Довольно хитроумные и сложные игры, в то время как революционный дискурс угнетенных - это наивный дискурс. Еще Барт писал, что язык трудящихся - наивный язык. И я следую этому языку.

А.Б. Осознаешь ли ты, что часто воспроизводишь классические доксы марксизма и что, возможно, такой дискурс обращен в прошлое?

Д.П. Этот дискурс актуален, пока есть угнетенные. Моя простота и наивность обращена в будущее. Реальность достаточно проста, и мои оппозиции имеют ее в виду.

А.Б. И ты полагаешь, что реальность может быть и сейчас описана в терминах марксизма?

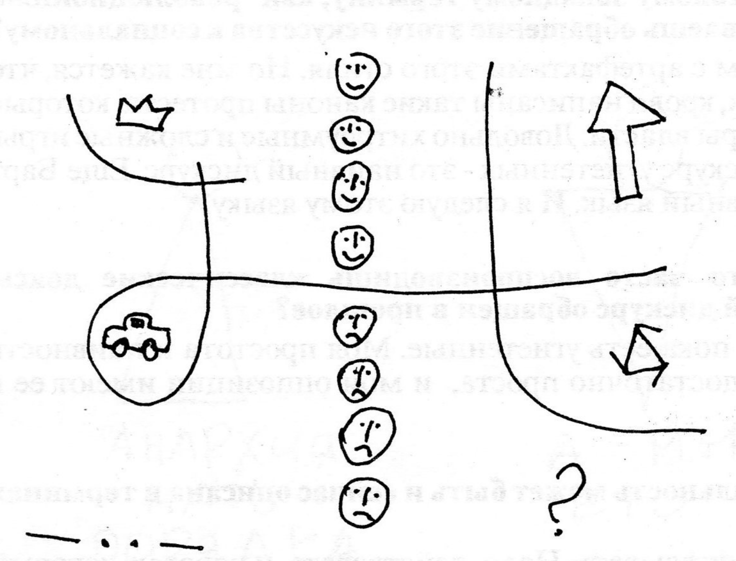
Д.П. А реальность не нужно описывать. Надо действовать, и человек, который хочет действовать, должен говорить ясно и прямо, чтобы вдохновить других на действие. Поскольку на настоящее действие способны только люди, загорающиеся от простых слов. А тот, кому нужно многое доказывать, не пойдет делать революцию.

А.Б. У Осмоловского есть концепция "лишнего предмета". То есть революция, по его мысли, есть лишний предмет, а потому, возможно, и самый необходимый? Ты входишь в такой дискурс?

Д.П. Я в него вхожу уже потому, что эта концепция списана с моего высказывания о том, что лишний предмет есть символ истины. Но мне, вообще, не всегда понятны твои вопросы, ибо та геометрия социума, эстетики, которую предполагает порой твой язык, мне чужда.

А.Б. Твой язык, говоря словами Делеза, это "язык жертвы, а не палача", поскольку язык палача - это замалчивание. Ты согласен с этим?

Д.П. Эта терминология мне близка. Ибо "жертва - палач" есть "угнетенный - угнетатаель". Ведь что обыкновенно замалчивает язык? Основания власти. И я делаю выбор в пользу угнетенных, а они в языковом смысле - ничто, ноль. Но когда они берут винтовки и начинают уничтожать угнетателей, у которых весь арсенал, вся мощь языка, все становится иначе и гораздо приятнее.



Дмитрий Пименов, "Предательство эстетического инцеста"

Дмитрий Пименов

ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ПОКАЗАНИЯ

Следователь угостил меня сигаретой и, подождав, пока я сделаю несколько жадных затяжек, вкрадчиво спросил меня:

- На каком языке Вы предпочитаете давать показания?

- На языке революции, - ответил я, не задумываясь, и поэтому мой ответ не удивил следователя. Он отошел в дальний конец комнаты и быстро переговорил о чем-то по телефону. Стоя ко мне спиной, он говорил очень тихо, я не понял о чем был разговор. Вернувшись к столу, видимо, очень довольный результатами разговоров, он спросил:

- Троцкий Вам подходит?

- Вполне, - ответил я, очень обрадованный, поскольку такой поворот дела снимал многие проблемы.

- Но мне могут понадобиться другие книги, например...

- Других у нас нет, - оборвал он меня.

- Но в таком случае мне придется цитировать по памяти, в мои показания могут вкрасться неточности, тем более, что я не помню имен авторов.

- Это не важно, - успокоил меня следователь и, взяв свой портфель, дал мне понять, что разговор окончен.

Через пять минут я уже сидел в своей комнате и заправлял чернилами ручку, которую подарила мне Эмма. На столе передо мной лежала книга Троцкого и пачка желтой бумаги - этот цвет напомнил мне о китайской революции. Обрадованный этой ассоциацией, я начал писать:

ЛЕВ ТРОЦКИЙ

"ПОРТРЕТЫ РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ"

ЛЕНИН

Из книги: "Капитуляция перед воздухом"

Знакомый голос произнес: "Чем ты его кормишь?", - и я проснулся. Как всегда в комнате никого не было. Он или она, голос был настолько строг, что невозможно было определить пол говорящего, успевали исчезнуть, пока я открывал глаза.

Часы показывали десять, утра или вечера, теперь, после того, как война была проиграна, это не имело значения. Моя родина проиграла войну, и информация, которую я с таким трудом добывал теперь никому не нужна. Можно просто выйти на улицу и стрелять во все стороны - все равно все вокруг враждебно мне. В моем револьвере осталось шесть патронов, и я уже решил, как я использую их - я убью шесть фригидных женщин, ибо они - фригидные - суть оплот враждебного мне государства. И начиная с сегодняшнего дня, я буду ежедневно писать на отрывном календаре : "ПРИТЯЖЕНИЕ ФРИГИДНОСТИ" - это мой девиз на всю оставшуюся жизнь.

приложение: ИЗ ДНЕВНИКА АЛЕКСИНСКОЙ

Я люблю цифру 47.

РАЗНОГЛАСИЯ С ЛЕНИНЫМ

Из книги: "Правила конспирации в условиях паранойи"

Я мужчина, а говорю, как женщина - это ошибка.
Я женщина, а говорю, как мужчина - это ошибка.

Для того чтобы выглядеть мужчиной, в душе необходимо быть женщиной.

ДВА ТОРИ О РЕВОЛЮЦИОНЕРЕ

Из книги: "Дневник экзальтированного преступника"

У меня отняли голос и слух,
остались только руки.

У меня всегда было такое маленькое зеркало, что я видел в нем только свои глаза и поэтому я очень испугался, впервые увидев военную форму

ИОСИФ СТАЛИН

Из книги: "Дневник экзальтированного преступника"

Реальность, как бредовый коллаж:
соленый огурец в шампанском,
пианино на южном полюсе.

Любовь:
Мне снилось что ты вошла в чужую
комнату и осталась там ждать меня -
разве это имеет значение

ШОК: мертвые не потеют
ШОК: любовь любит любить
ШОК: поллюция революция

Я люблю Францию в немецком варианте.
Я искал и был уверен, что предмет
моих поисков существует,
хотя я и не знал, что ищу.

Ездить на автомобиле вокруг волшебного замка и знать,
знать, что войти можно только через кухню,
и никак, никак нельзя выйти там, где вошел -
вот состояние готовности к М-революции.

Достаточно задать нелепый вопрос,
чтобы ужаснуться всей низости своего грехопадения.

приложение: ДВАДЦАТИЛЕТИЕ РЕВОЛЮЦИИ 1905 ГОДА

Я люблю цифру 192.

СВЕРХ-БОРДЖИА В КРЕМЛЕ

Из книги:"Дневник экзальтированного преступника"

Не вздумай спать! Где-то рядом есть кинозал, где
стареющие женщины просматривают твои сны,
я думаю ты этого н е х о ч е ш ь.

Что?
ДМ
Девушка. Девушка с розовой кожей и лицом китаянки - пикантное сочетание.

Кровавая мера. три туза. отлично. Тегеран. Багдад. Атомная бомба или кактус,
их легко спутать.
1919
Полупьяное признание в любви.
Любимая подари мне пистолет
и черные очки. Телевизор мне не
мешает. Сигареты кончились. Ковбои, городские ковбои.

Не заходи в дома, они построены
не для тебя. Ты же не таракан
и не паук. Что?
Опять вспомнил:
Голубые тараканы маршируют
по красному столику, виски и желтые лица вокруг.

Желтые лица, СТОП.
Ты опоздал на поезд,
ты здесь чужой, о, я обращаюсь к себе
на "ты" - долой самоуважение!

Автомобиль, какой автомобиль?
11 человек - это много или мало,
зависит от того, как хорошо
ты умеешь считать.
Молчишь?
Конечно, ты бессмертен и поэтому
лишен дара речи.

Голубые тараканы верблюд слон крокодил.
Для того, чтобы убить слона,
надо выстрелить ему прямо в центр лба
- нарушение общественного порядка.
Боже мой, я ничего не помню.
СТОП СТОП СТОП.

приложение: ПИСЬМО ТРОЦКОГО ПЕРЕВОДЧИКУ МАЛМУТУ

Я люблю цифру 17.

СТАЛИН ПРОТИВ СТАЛИНА

Из книги: "Капитуляция перед воздухом"

Он посмотрел на меня немигающим взглядом.
Я чуть слышно произнес:
- Что такое перестрелка девяносто девяти безногих?
- Это автомобильная катастрофа, переходящая в похоронный фарс, - был ответ.

Я набрался храбрости и спросил еще:
- Как объяснить тягу к суициду?
- Воспользуйся отсутствием алфавита.
Я достал листок бумаги и задал главный вопрос:
- Что такое не Я?
Он включил магнитофон, и среди писка и скрипа магнитофонной кассе-ты я разобрал слова:
- Это тот, кто был в квартире старушки, которая не ходила тушить деревню.
Я записал и услышал голос, доносившийся откуда-то из-за спины:
- Чего бы тебе хотелось не использовать в тот момент когда ты необязательным главой режима не будешь отпущен на волю?
- Подводную пустоту в подводной лодке, - скороговоркой проговорил я и закрыл от удовольствия глаза.

К ПОЛИТИЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ СТАЛИНА

Из книги: "1213 С"

С № 5: Тебя обманывают в тот момент, когда ты понимаешь, что тебе хотят сказать.
С № 17: Середина ближе к началу, чем к концу.
С № 28: Существуют явления, изучение которых само по себе уже есть явление.
С № 29: Ложь есть социальная функция. Она отражает противоречия между людьми и классами. Она нужна там, где нужно прикрыть, смягчить, замазать противоречие.
С № 30: Если ты упал, и тебе подали руку - значит тебе советуют накрасить губы своей девушке и положить ее в гроб.

СТАЛИН КАК ТЕОРЕТИК

Из книги: "Письмо Старшей Сестре"

Можно ограбить банк и купить себе дом на лазурном берегу, где твоя жена тебе скажет: "Твой дом - тюрьма".

Поцелуй меня в губы, я подарю тебе планету обезьян!

ПОЧЕМУ СТАЛИН ПОБЕДИЛ ОППОЗИЦИЮ

Из книги: "Революция радости"

Прежде чем входить, я возьму змеиную кровь
И напишу на дверях:
"Мир бешенных денег и безумной любви."

Теперь я знаю, что меня ждет.

Она. Она похожа на манекенщицу
и поэтому знает дорогу.
Ее научили ходить.

Она говорит:
"Здесь пахнет бумагой, а ты забыл спички."

Я не хочу огня.
"Революция здесь и сейчас!" - это слишком просто.

Я пришел сюда, чтобы срать на полу.
Мне надоели кровати - их придумали пауки, чтобы ловить мух.

Я закрою глаза.
Мне нужна песня, и я слышу ее:

"Ты кусаешь мой хуй половыми губами,
Ты ревнуешь меня к революции."

Оргазм, украденный у Бога, я подарю тебе.

СТАТЬЯ СТАЛИНА О МИРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ И НЫНЕШНИЙ ПРОЦЕСС

Из книги: "Капитуляция перед воздухом"

Старшая сестра сидит на троне и говорит: "Государство выше любви и войны. Оно имеет тебя полностью, государство есть ты, не принадлежащий себе. От него нет спасения. Даже секс принадлежит ему потому, что разделение полов есть акт власти."

Она замолкает, и начинает говорить сумасшедший разведчик: "Господство начинается с власти сознания над реальностью. Каждый человек одновременно раб и господин самого себя. Единственное спасение: М-революция - изнасиловав старшую сестру, умереть от стыда и стать свободным".

Старшая сестра, услышав это, говорит: "Для этого нужно найти меня и узнать." - и растворяется в воздухе.

СТАЛИН - ИНТЕНДАНТ ГИТЛЕРА

Из книги: "Рецепты подчинения"

Они постоянно говорят мне, что реальность надо выебать, и я это сделаю один на один. (Либо я выебу старуху за три рубля, либо напишу об этом роман и, получив за него Нобелевскую премию, выебу миллион старух. Мой сосед заметил по этому поводу: "Зачем так глупо тратить деньги?")

КАПИТУЛЯЦИЯ СТАЛИНА

Из книги: "Черновики Садди"

Тегеран подозревается в шпионской деятельности против Ирана. (Когда-то в детстве я видел кинофильм, не помню о чем, он назывался "Тегеран-43")

Два молодых человека атлетического сложения. Один брюнет говорит другому, блондину: "Самой интересной будет книга о безумной любви к словам среднего рода."

ДВОЙНАЯ ЗВЕЗДА СТАЛИН - ГИТЛЕР

Из книги: "Антиколесо"

Все люди умнее меня - я свыкся с этим фактом. Но я тоже чего-нибудь стою и понимаю, что необходима такая мысль, которая постоянно присутствовала бы в голове. И этой мыслью должна стать следующая: "Если я смертен, значит каждый гражданин может меня убить."

СТАЛИН ПОСЛЕ ФИНЛЯНДСКОГО ОПЫТА

Из книги: "Женщина из дыма (камбоджийский вальс)"

Расстрелять - быть расстрелянным - бояться расстрела - за то и другое:
БОГ МЕРТВ, БОГ УМЕР, БОГ УМРЕТ!

приложение: ПИСЬМО СТАЛИНА ЕРМАКОВСКОМУ

Я люблю цифру 82.

БУХАРИН

БУХАРИН О ПЕРМАНЕНТНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Из книги: "Клаустрофобия анархии"

Легковозбудимый человек опасен для общества.

Я очень долго блефовал и в конце концов почувствовал, что кто-то (кто?) действительно стоит у меня за спиной. Я тогда очень испугался (Кто бы сохранил спокойствие, потеряв влсть над воображением?) и побежал. ПОСКОЛЬКУ ЛЮБОЕ БЫСТРОЕ ДВИЖЕНИЕ ОПРАВДАНО, то, когда я останавливался, снова был не один, я бежал дальше, пока не упал от усталости. И тогда мне пришлось отдыхать, но я не спал, поскольку и без того реальность была раскрашена всеми красками и оттенками сновидения.

Занавес открывается

Номер 1 и Номер 2 (вместе): М-Мадам, приветствуем Вас! Вы пунктуальны, как салют. Знаете, у нас в голове чудная каша. Не изволите попробовать? Как, Вы уже сыты? Очень жаль, так хотелось стать Вашим ужином или, на худой конец, завтраком.

Занавес закрывается

На экране (откуда взялся экран? - это не важно) появляются буквы:

ЭТО БРЕД

Достаточно взглянуть на эту фразу, чтобы успокоиться.

КЛЯУЗЫ БУХАРИНА И ОТНОШЕНИЕ ЛЕНИНА

Из книги: "Женщина из дыма (Камбоджийский вальс)"

I

Позиция N1
Позиция N2
Позиция N3

Выбирайте

2

Я уже здесь - значит
означает - я остался там

3

Я могу убить
Меня могут убить
Он может убить
О-ля-ля
Случайная цитата

БУХАРИН

Из книги: "Доктор Альпер и борьба за равенство"

Индейцы в городе: Я иду
по твоим следам, а по моим бегут злые собаки,
которых кормят долларами
И вдруг: "Аптека
мысли" - что может быть желаннее для пытливого ума.

ИЗ НЕЗАКОНЧЕННОГО ЗАЯВЛЕНИЯ

Из книги: "Инцестуальный донос"

Старшая сестра - это вербальный лабиринт.

Первая развилка: Никогда не говори, что любишь ее, а то она подумает, что ты хочешь посмотреться в зеркало.

Вторая развилка: Она любит повторять: "В каждой шутке есть доля мрачной истины, ибо юмор - это всегда напоминание о смерти."

Она нежива и поэтому мечтает о смерти.
Смерть, смерть для неживых, как чужая игрушка
для избалованного ребенка.

Третья развилка: У нее зеленая кожа, фиолетовые зубы и черные соски.

Четвертая развилка: Секс - это тюрьма для городского индейца.

Тупик: Перманентная инцестуальная фантазия - вот самое большое счастье в этой стране... В постели она стонала, как стонут умирающие роботы.

БУРЯ В СТАКАНЕ ВОДЫ

Из книги: "Исповедь робота-мазохиста"

Жир как воля и представление:
ожиревшая реальность - это очень толстый мужчина.
У него в брюхе живут зеленые человечки,
они крутят машину, которая помогает биться его сердцу.
Когда они устанут, и машина остановится, реальность умрет.
Останется только холод.
Холод.
Я люблю холод, потому что дрожь - это самое сексуально движение человеческого тела, а "вечный огонь" мне ненавистен - вечное тепло напоминает мне мать, которая никогда не умрет.

О БУХАРИНЕ, О "ПРАВДЕ", ОБ ИХ БОРЬБЕ С ОППОЗИЦИЕЙ

Из книги:" Исповедь робота-мазохиста"

Позитронный Секс Пистолз - вот символ нашего времени!

ИЗ ЧЕРНОВИКОВ НЕЗАКОНЧЕННОЙ ТРОЦКИМ БИОГРАФИИ СТАЛИНА

Из книги:" Правила конспирации в условиях паранойи"

Мы с М. ехали в автобусе, и он спросил у меня:
- У тебя есть билет?
- Нет.
Мы помолчали несколько минут, и я спросил:
- А у тебя?
- Есть!
Я попросил показать, на что М. ответил:
- У тебя такой же!

ТРИ ПИСЬМА ТРОЦКОГО БУХАРИНУ

Из книги: "Революция Радости"

На каждую фразу я говорю: "Повтор".

Мои болотные глаза смеются, а они молчат.
Мы играем в молчанку.

Мои губы кривятся, мое тело гудит.
Наконец-то я чувствую мягкое сопротивление - это секс, диктатура секса
Я медленно прохожу по сладким границам секса,
и во мне нет сил переступить их.

Я подданный государства, построенного на принципах добра.
Раньше оно было из камня, теперь это желе, кровавое желе.

Каждую ночь мне здесь снится, что мы раскрашиваем отрубленную голову, поэтому днем я понимаю, что все мы, идущие по своим делам, ведомы стражами беспорядка.

Хаос.
Железный хаос.
Нет ничего страшнее железного хаоса, но я лежу и пою:

Они любят меня
Я рад за них
Они смотрят на часы
Я жду их
Они пришли
Я встретил их
Они уходят
Я не прощаюсь с ними

"Почему ты можешь петь?" - спрашивают меня оттуда.
"Потому, - отвечаю я, - потому что я видел Старшую Сестру и хотел ее. И уже никто не убедит меня, что счастье - это страх."

Я неуправляем.
Я на границе секса.

ЗИНОВЬЕВ И КАМЕНЕВ

СТАЛИНЦЫ ПРИНИМАЮТ МЕРЫ

Из книги: "Рецепты подчинения"

Туркменистан(А), Туркменистан(Б), Туркменистан(В), Туркменистан(Г), Туркменистан(Д), Туркменистан(Ж), Туркменистан(З), Туркменистан(Е), Туркменистан(Е), Туркменистан(И), Туркменистан(Й), Туркменистан(К), Туркменистан(Л), Туркменистан(М), Туркменистан(Н), Туркменистан(О), Туркменистан(П), Туркменистан(Р), Туркменистан(С), Туркменистан(Т), Туркменистан(У), Туркменистан(Ф), Туркменистан(Х), Туркменистан(Ч), Туркменистан(Ш), Туркменистан(Щ), Туркменистан(Ц), Туркменистан(Ь), Туркменистан(Ы), Туркменистан(Ъ), Туркменистан(Э), Туркменистан(Ю), Туркменистан(Я).

приложение: НЕДОПИСАННЫЙ НЕКРОЛОГ НА СМЕРТЬ ЗИНОВЬЕВА

Я люблю цифру 216.

КРАСИН

Из книги: "Революция Радости"

В кабинете прокурора пахло одеколоном. Я не мог предположить, что запах исходит от самого прокурора, и поэтому решил, что источник аромата - сексапильная блондинка на рекламном плакате:

Прокурор, Прокурор,
Прокурор ля, ля, хей Прокурор, оппа Прокурор,
Прокурор, Прокурор,
Прокуроры бегут, Прокуроры летят, Прокуроры плывут,
Прокурор плюс глагол -
вот экзистенциально-вербальная сущность юриспруденции.

Последовательные умозаключения напоминают мне судебный процесс, на котором председательствует женщина небесной красоты.

ТОМСКИЙ

Из книги: "Черновики Садди"

Я всю жизнь любил цитировать, мне даже кажется, что мое рождение - это цитата. (Если в тексте появляются цитаты - значит текст агонизирует):

"Я верю в свое отражение, и моя вера - это туннель в метро."
"Можно быть или не быть, но погашенный свет никогда не успеет стать гашеной известью."
"Если бы я знал, что сказать, я замолчал бы на веки."
"Сам бог имел лишь выбор между двумя кремационными печами."
"Законы сокрыты от нас, и поэтому беззаконье практически невозможно".

Говорят, лицо умирающего непосредственно перед смертью покрывается какими-то пятнами, следовательно необходимо придумать такую моду, которая диктовала (мода - это всегда диктат) окружающим восхищение перед этими трупными пятнами, как перед изысками косметики.

Я никогда не видел умирающих, но "я люблю смотреть, как умирают дети".

приложение: ИЗ РЕЧИ ТОМСКОГО НА ПУТИЛОВСКОМ ЗАВОДЕ 2О ЯНВАРЯ 1926 Г.

Я люблю слово "кхмеры".

приложение: ИЗ РЕЧИ ГЛЕБОВА-АВИЛОВА НА ПУТИЛОВСКОМ ЗАВОДЕ 2О ЯНВАРЯ 1926 Г.

Я люблю слово "педаль".

приложение: ИЗ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОГО СЛОВА ГЛЕБОВА-АВИЛОВА НА ПУТИЛОВСКОМ ЗАВОДЕ 2О ЯНВАРЯ 1926 Г.

Я люблю слово "приветливый".

СЕРЕБРОВСКИЙ

Из книги: "Революция Радости"

Я на рынке рабов, но никто не покупает меня,
потому что я пришел без хозяина.

О, как бы я хотел оказаться в немецкой тюрьме
и услышать французскую речь,
но у стен ее меня встречают вкус мяса и запах крови.

Я не боюсь, я стою на месте.

Моя кровь, как болотная вода,
имеет неприятный запах и отвратительный вид.

Я пластмассовый человек, дитя техники и черной любви.

Передо мной приоткрыты все двери, и достаточно порыва ветра,
чтобы они открылись совсем.

Я стою.
Я смотрю в колодец в ожидании ветра из-под земли.

В КОМИССИЮ ЦКК ВКП(Б)

Из книги: "Клаустрофобия анархии"

Убивать себя легко и приятно когда есть надежда на воскрешение и
возможность нового суицида но тем не менее эта фраза не имеет конца потому
что заканчивается сама итак
всегда самостоятельность побеждает смерть пока
ты можешь покончить с собой - ты бессмертен.

В КОМИССИЮ ЦКК ВКП(Б)

Из книги: "Письмо Старшей Сестре"

1. Прежде чем открыть дверь они украли мои глаза чтобы заставить меня
смотреть на себя в замочную скважину,

2. Руки мои в темноте ищут тепло и влагу они привыкли к женскому телу
и научились плавать в темноте.

3. "Темнота" - я повторяю это слово в третий раз, но она не откликается
на мой зов.

4. Спрыгни с катафалка, который везет тебя к неизбежной смерти, спрыгни, и ты найдешь место где можно отдохнуть от движения.

5. Женщины бросят тебя если ты откажешься умирать
они боятся вечной жизни, недаром их влагалища напоминают могилы.

6. Ты остался один - значит тебя не обманули.

БЛЮМКИН

Из книги: "Исповедь робота-мазохиста"

У нас в стране каждый день начинается с казни самой красивой девушки, ибо смерть женщины прибавляет сил настоящим мужчинам.
А:
Б:
В:
Г:
Любите красивых женщин - они ближе к смерти!

приложение: ИЗ ПИСЕМ ТРОЦКОГО МАКСУ ИСТМЕНУ

Я люблю абревитиатуру П.П.П. (Паранойя Против Порядка).

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

Из книги: "Капитуляция перед воздухом"

Меня могла спасти только женская кровь, и тогда Старшая Сестра протянула мне руку и сказала: "Возьми мою кровь, ты еще маленький и глупый и не знаешь, что самая большая радость - это великая тоска".

ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ

Из книги:"Клаустрофобия анархии"

За нами наблюдают - факт настолько банальный, что не требует доказательств (достаточно назвать что-либо банальным, чтобы избавиться от необходимости доказывать это). Менее банально следующее утверждение: Существует два наблюдателя - Реальный и Воображаемый. Первый следит за соблюдением Закона, а второй - за соблюдением Правил Игры. От того, кого из них мы больше боимся, зависит наш выбор - стать Шулером (нарушить Закон) или Зрителем - не участвовать в Игре, быть удаленным за нарушение Правил.

МАТЕРИАЛЫ КНИГИ "МЫ И ОНИ"

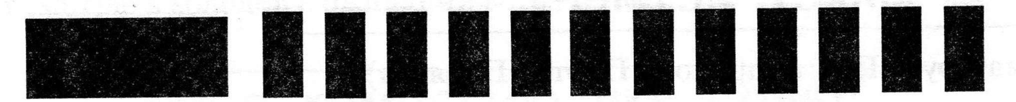
ЗАВЕЩАНИЕ ЛЕНИНА

Из книги "1213 С"

С № 27: Целенаправленная борьба предполагает радикальный отказ от целенаправленности как таковой.
С № 31: Забудьте слово "революция" - оно пахнет деньгами.
С № 97: Прежде чем обсуждать правила игры надо решить кто выиграет.
С № 114: Все несчастья человека происходят от того, что он не может постоянно находиться в своей комнате.
С № 901: Почему мы любим бога? - Потому что у него очень длинное лицо.
С № 902: Страх - это реальность со стареющим лицом, а старость непобедима.
С № 903: Если с вами случилось что-то необычное, скажите себе: "Это случайность". Иначе вы сойдете с ума.

ВОРОВСКИЙ

Из книги:" Изысканный труп и двенадцать самоубийц"



ЧИЧЕРИН

Из книги: "Женщина из дыма (Камбоджийский вальс)

В ДуШе ДаДа больШой
I В, 3 Д, 2 Ш.

ЕНУКИДЗЕ

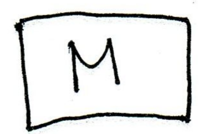
Из книги: "Революция Радости"

Трясусь ли я под панк-рок, открываю ли коробку Лаки Страйк, целую ли желтую кожу или синии губы, одеваю ли презерватив, еду ли в авто или в поезде, пью ли спирт, прыгаю ли через ограду - везде где я есть, всегда, я вижу холеное, гладко выбритое, блестящее, испускающее пульсирующие лучи, улыбчивое и умное лицо Капитала.

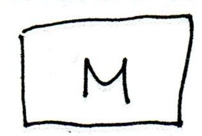
РАКОВСКИЙ

Из книги: "Желтый капитан"

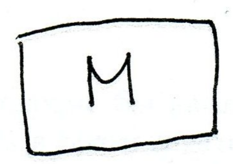
"Можно сказать, что это сочинение, не имеющее претензий исчерпать предмет, вполне - послужит путеводителем в пределах, для него начертанных."



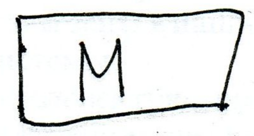
Великий маркиз Франциско Писсаро (со старинной гравюры).



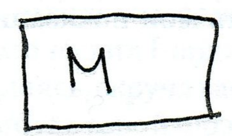
Франциско Писсаро на аудиенции у Испанского короля Карла (со старинной гравюры).



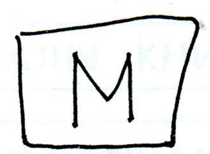
Инка Атуальпа отвергает проповедь патера Вальверде (со старинной гравюры).



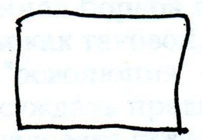
Испанцы захватывают в плен Атуальпу (со старинной гравюры). Текст должен заканчиваться, когда рука Автора превращается в протез.



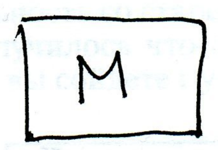
Убийство Атуальпы (со ст. г-ры). Текст должен заканчиваться, когда рука Автора превращается в протез.



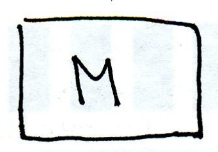
Переправа через реку и подвесные мосты (со ст. г-ры). Текст должен заканчиваться, когда рука Автора превращается в протез.



Франциско Писсаро и Диего Альматро клянутся в вечной дружбе (со ст. г-ры



Инки и их жены. Текст должен заканчиваться, когда рука Автора превращается в протез.



Перуанский сосуд с изображением божества, олицетворяющего кукурузу.

Дверь открылась, и, подняв глаза, я увидел входящих Эмму и следователя - я понял, я знал и планировал заранее, что заканчивать мои показания мне не придется...

Александр Бренер

ОН УЖЕ ЗДЕСЬ

Есть люди, которые словно бы явились из далекого будущего. Случается, что нам даже легко определить, в каком веке они действительно родились. Вот Дмитрий Пименов - он увидел свет в платиновом 3675 году, когда благородная манера убивать пришла наконец в долгожданную гармонию со страстной холодностью интеллекта и нежностью звериных инстинктов. Дух подобных людей словно выкован из металлов, которые еще когда будут завезены в наши плавильные цеха с далеких планет - и не обязательно Солнечной системы.

Да, Дмитрий Пименов - человек грядущих эпох, которых многим из наших современников не достичь даже взглядом духовного ока. И чтение произведений этого человека наводит на мысли о людях тех необыкновенных времен, о действительно великих днях истории человечества.

Я только что прочитал "Портреты революционеров" и представил себе их автора широкоплечим, статным, плотным, с мясистым лицом и гладким младенческим лбом, словно он из рода космических Борджиа. Изысканные рефлексы переполняют его, а в часы досуга он, забавляясь, скручивает жгутом стальной ствол или кулаком ломает скафандр, как какой-нибудь герой Фрэнка Херберта. И Пименов действительно так выглядит - он картинно красив и без труда достигает пугающих бездн. Он человек могущественных страстей, и в этом может убедиться всякий. Плотская любовь и ненависть неразлучно слиты в героях "Портретов революционеров"с отрешенностью беспредельного аскетизама. Такими, вероятно, будут Персей и Роланд конца третьего тысячелетия. Доблестные герои будущего все же научатся приправлять

куртуазной извращенностью свои благородные деяния, как научился Пименов сдабривать свои апокалиптические признания квинтэссенцией очевидности.

Пименов особенно любит изображать предметы, более всего противные той морали, что преграждает путь дерзкой и безответственной отваге и насквозь пропитала людские сердца - морали, возможно, немного сентиментальной, но и полезной для повседневного обихода и спокойствия в государстве. В "Портретах революционеров" персонажи сплетаются в любовные бешеные клубки вербальности с той великолепной безоглядностью варваров, о которой может только мечтать Лимонов. Стремительно, словно промчавшийся на горизонте гаучо, врывается в повествование некий советский правитель Сталин, и столь же стремительно исчезает в миазмах этого словотворчества. И прочие героические тени - они вихляют задами, как те проститутки на московских улицах, которые сами не ведают, что они - путаны. Зато автор - и это нетрудно заметить - преисполнен к ним нежности и умиления будущего основателя самой жестокой из мировых религий.

Но Дмитрий Пименов обладает и другими качествами, которые делают из него редкостного художника, создание совсем других исторических эпох.

Ныне мы все погружены в печаль: кто скрашивает ее вымученной улыбкой, кто изливает жалобы, приправляя их обессилевшим дискурсом, но в искусстве пессимизм играет с нами злую шутку. Все творения симуляционистов - сплошная пространная жалоба, скорбный скулеж над судьбой обездоленных искусством. Кунс проливает слезы над подобными ему неврастениками. Нытье стоит над художественной Европой.

Искусство же, которое творит Пименов, напротив, полно потусторонних жизненных сил, красиво, как язык немого, и к тому же еще и забавно - вереницы страстных умирающих женщин, чей оргазм совпал с припадком хохота их создателя, необычайная изысканность бреда, словно разгоревшегося накануне революции в Версале, параноидальная мощь распадающихся на глазах героев, но нельзя сказать, что эта литература вселяет бодрость неврастеника. Нет, на этих вдохновенных мыслеформах нервы вакхически отдыхают от повседневной печали.

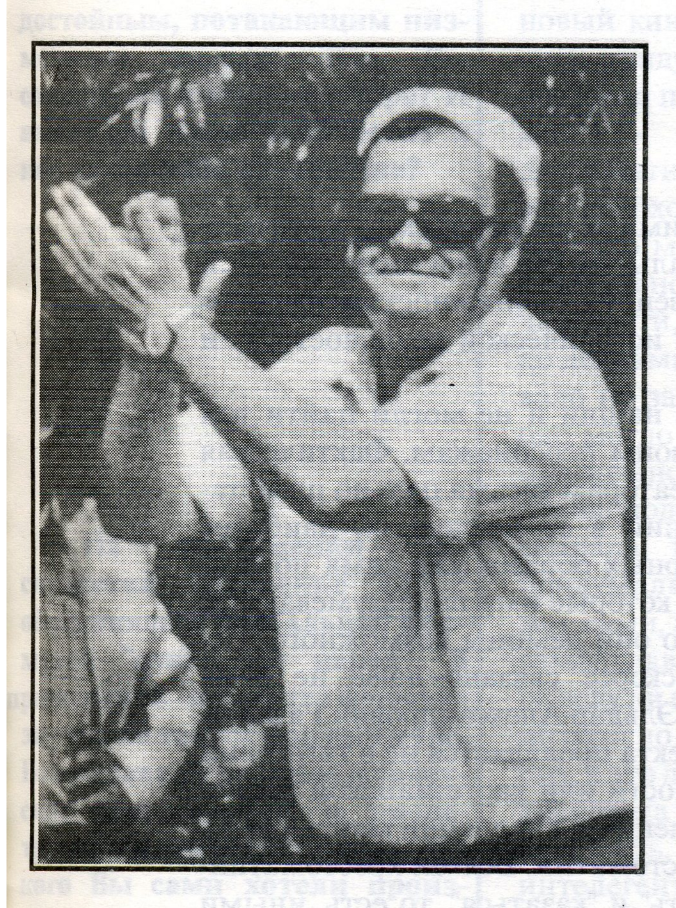
И еще это искусство преисполнено духа жертвенности - оно все принесено на жертвенник неискусства. Этот дух неистовых эстетических желаний в какой-то миг весь прорывается в сферу абсолютно внеэстетического и утверждается там с безапелляционностью последнего в истории убийцы.

Да, автор "Портретов революционеров" - человек иного, неведомого века, булыжник, заброшенный на поверхность Земли из ужасающего космоса мускулистой рукой с неизвестным числом пальцев. И грядущий пролетарий может ликовать - его орудие уже здесь.

ПОП-ФИГУРА

Интервью с известным кинорежиссером, сценаристом и писателем Эльдаром Александровичем Рязановым открывает еще один отдел "Радека".

Этот отдел предназначен для репрезентации культурных героев, своеобразных фетишей, когда ценность вырабатываемой ими информации уже не является показателем их значительности. Было бы очень соблазнительно составить вопросник из десятка-другого постмодернистких штампов и посмотреть реакцию Рязанова на них, однако такой подход проиллюстрировал бы полную нетождественность речевого потока Рязанова и современной рефлексирующей культуры. Поле интересов "Радека" располагалось в другой области: попытаться смоделировать рефлексию успеха на языке, конвенциональном респонденту. Поэтому редакцией были адаптированы вопросы, которые, как представлялось, должны были волновать этого персонажа. В публикации подобных материалов "Радек" видит не столько аналитический пафос, сколько самим фактом подобной публикации манифестирует свою открытость в массовую (большую) культуру. Не желая замыкаться на внутренних проблемах современного художественного процесса, "Радек" посчитал крайне полезным иметь выход в области, которые Жиль Делез обозначает как "поток интенсивностей".



Эльдар Рязанов - известный кинорежиссер, сценарист, писатель.

Родился в 1928 году.

Режиссер-постановщик фильмов:

"Карнавальная ночь" (1956),
"Гусарская баллада" (1962),
"Берегись автомобиля" (1966),
"Зигзаг удачи" (1968),
"Старики-разбойники" (1971),
"Невероятные приключения итальянце в России" (1973),
"Ирония судьбы или С легким паром" (1975),
"Служебный роман" (1977),
"Гараж" (1980),
"О бедном гусаре замолвите слово" (1981),
"Небеса обетованные" (1991),
"Предсказание" (1993).

Александр Бренер

КУЛЬТУРНОЕ ТЕЛО

Поиски универсального интеллекта всегда занимали и европейскую, и отечественную культуру. Платон Каратаев - тот же универсальный ум, что и господин Тэст, но обе эти универсальности, осознавшие свою царственную анонимность и потенциальное всемогущество, почти не скованы рамками исторической реальности: они знают и могут все, ибо так пожелали их авторы.

Разумеется, ни Толстой, ни Валери сами не нашли и не могли найти той центральной позиции, которую они приписали своим персонажам. Фактическая "абстрактность" Каратаева и Тэста позволила их креаторам весьма цельно представить главную проблематику своих долженствований в ее последних, наиболее отвлеченных выводах. Мифичность этих литературных образов уже сама по себе предполагает практическую неразрешимость задач, которые ими подразумеваются. Почему Тэст и Каратаев невозможны? Потому что они демоны возможного. Историческое же бытование универсальных умов скорее связано даже не с их создателями, а с такими культурными героями, как Эльдар Александрович Рязанов. В его случае максималистский абсолютизм интеллекта проявляется не в тяготении к пределам (или запредельности) народной соборности или картезианской рациональности, а в бесконечной "доксальности" его мышления, в апелляции менталитета к могущественным шаблонам всечеловеческой хрестоматии. Всякая хрестоматийность, как известно, лежит в узкой зоне между "быть" и "казаться", то есть, иными словами, в зоне действия феномена популярности. "Известность", "слава" неизбежно обуславливаются другими и, следовательно, навязываются извне, "персонифицируя"

художника, они покушаются на автономность "Я" и его возможностей. Когда художник принимает этот вызов неизбежности, он становится гласом народа, иначе - Э.А.Рязановым.

Имея в виду нерасчленяемую цельность подобного интеллекта, мы решили изъять из нашего интервью чужеродные хирургические инструменты вопросов, которые изначально мощно отторгались вербальным телом "оперируемого". Вопросы остались лежать на подсобном столике хирурга, в то время как непомерное культурное тело пациента заполнило собой все пространство операционного зала.

Редакция:

В настоящее время в России полностью легитимирована культура, известная на Западе как поп-культура, массовая культура которая в СССР считалась чем-то малодостойным, потакающим низменным вкусам. Как Вы относитесь к этой культуре? И имеет ли Ваше творчество к ней какое-либо отношение?

На протяжении десятилетий население СССР объединялось вербальной формулой "советский народ". В применении к Вам эта формула звучит не так уж фантастично. Вам отдавали должное и советское крестьянство, и пролетариат, и интеллигенция. На кого Вы сами хотели произвести наибольшее впечатление, оказать влияние?

Э. А. Рязанов:

Я беллетрист, самый настоящий беллетрист, если под массовой культурой понимать не кич, а доступность произведения, а ведь у нас, с точки зрения критики, беллетристика - презренное, второстепенное искусство, тогда как я считаю, что человек, способный грамотно и вразумительно рассказать какую-либо историю, значительно более ценен, чем художник, разрабатывающий новый киноязык, да и теорию дедраматизации в кино придумали, по-моему, люди, которые просто не могли придумать сюжет - я в этом глубоко убежден - они объяснили возникновение дедраматизации тем, что изменилась жизнь, а также необходимостью нового киноязыка, с чем, конечно, можно согласиться, дедраматизация действительно принесла определенную пользу, она, в частности, обновила теорию сюжета: если раньше, до дедраматизации, ружье обязательно выстреливало по завету Чехова, то после дедраматизации оно могло и не выстрелить, так что дедраматизация немного разрушила сюжет, сделав его более правдоподобным, и свою положительную роль сыграла, но, повторяю, саму дедраматизацию придумали люди, которые не могли придумать сюжет сами, а для меня в противоположность этому самое главное - снимаю ли я фильм, пишу ли я книгу, веду ли передачу на ТВ - сделать так, чтобы было интересно зрителю, причем делаю я это не в угоду ему, я это делаю в угоду себе, так что с точки зрения авангарда я, наверное, ретроград и меня можно клеймить. Мой зритель и читататель - это средний интелегентный человек, а также и более высокие слои интелегенции, и простые люди, да-да, у меня ведь есть картины, которые нравились поголовно

всем, например, "Ирония судьбы" имела ошеломляющий успех, я думаю, потому что это был телефильм, а уже через телевидение появилась возможность показать этот фильм громадной аудитории единовременно, но и фильм "Берегись автомобиля" тоже, к слову, понравился и элите, и простым людям из-за большого объема слоев, скрытых в этом фильме: элите в этой картине нравилась новая эстетика, какие-то сюжетные парадоксальные ходы, простым же людям нравились погони, преследования, смешные ситуации с сыщиком и жуликом и тому подобное, при этом, должен признаться, я не стремился так уж понравиться кому-либо в особенности, нет, я все делаю достаточно несознательно, хотя у меня и есть склонность к анализу, но главное для меня, для моей работы - это сам импульс создания, что же касается моих задач, то самое интересное для меня - человек и извивы его души, разобраться в том, как человек поведет себя в той или иной ситуации, найти единственное решение, я ведь люблю заполнять пустоту: в первый день съемок ничего нет, а потом появляется, что же касается анализа, то анализирую я после работы над фильмом, после демонстрации фильма в прокате, и мой анализ может лежать в самых разных плоскостях - социальной, художественной, моральной. Я, например, еще много-много лет назад сказал себе, что мне от них, имея в виду власть, ничего не надо - ни званий, ни наград, лишь бы мне давали работу, и именно эта установка позволила мне создать себе какую-то автономию, впрочем, свою роль сыграло и то, что я работал в комедийном жанре, который всерьез властью не воспринимался - можно ведь и позволить кому-то пошутить, не так ли? - так что иной раз у меня в комедийных картинах проходили вещи, которые в серьезных спектаклях, книгах или фильмах не прошли бы никогда, возьмем, к примеру, "Гараж" или "Берегись автомобиля": именно комедийность позволила мне здесь высказаться достаточно веско, отстоять себя в условиях тоталитарного прессинга, я ведь работал в жестких условиях цензуры и выражал себя не максимально - целый ряд вещей мне усекали,

Новейшая художественная теория в лице американца Чарлза Дженкса учит, что современное произведение искусства имеет двойное кодирование - код для элиты и код для массы. Быть может в каких-то Ваших фильмах заложено такое двойное кодирование? Рефлексировали ли Вы по этому поводу?

Представляется, что в советском искусстве и, в частности, в кинематографе существовала своеобразная система ниш, система функциональной предназначенности - от Герасимова до Тарковского. Было ли у Вас место в системе советского кинематографа?

Задумывались ли Вы, почему разрешали Вам делать фильмы? Какая была у Вас функциональная предназначенность?

Вы считаете (считали) себя "советским режиссером", отождествляли себя с советской культурой или частично дистанцировали себя от нее?

да и во мне самом сидел цензор, поэтому я не могу утверждать, что я делал абсолютно все, что хотел, но могу сказать определенно: того, чего я не хотел, я не делал никогда, ибо я нашел какую-то свою тропку, на которой не стояли шлагбаумы с острыми рогатками, как на других путях, так что случилось так, что я никогда не задирался, но и делал то, что хотел, и стоял на этом твердо, а что касается моей "функциональной предназначенности", то вся она была обращена к моему зрителю, об этом я уже говорил, - и еще одно: мне всегда удавалось быть самим собой, не подлаживаться ни к чему - ни с точки зрения моды, ни с точки зрения политики, что и позволило Сергею Юрскому сказать однажды, что Рязанов делает такие фильмы, которые он сам бы хотел смотреть, и, в принципе, это утверждение применимо ко всем людям, которые искренне творят, а люди, которые выпендриваются - это, конечно, совершенно другое, искренние же художники работают безусловно для себя, и последнее: я считаю себя средним человеком, человеком ничем не примечательным, и это не кокетство, не самоуничижение: я считаю себя частью народа, мне нравятся вещи, которые нравятся многим, я в достаточной степени консервативен, эта моя консервативность, в свою очередь, объясняется еще и жанром, ведь ни одно течение в искусстве не начиналось с комедии - никогда. Поскольку комедия жанр демократический, она должна быть понятна каждому человеку, поэтому, когда происходило освоение новых средств, создание нового языка кино или литературы, все это никогда не начиналось с комедии, и лишь после того, как тот или иной жанр, способ выражения усваивались публикой, тогда их брала себе на вооружение комедия, да, если мы возьмем самый яркий пример - Чаплина, единственного гения в кинематографе, - то обнаружим, что его кадры очень просты, его язык доходчив, он почти наивен и примитивен, и это не случайно, потому что может быть, конечно, изысканная комедия, но это уже комедия для избранных людей, для элиты - и у меня была попытка сделать комедию абсурда - "Человек ниоткуда" - но она кончилась разгромом,

В условиях советской реальности авторитетность разных деятелей культуры часто "спускалась" сверху. Популярность же по определению не может насаждаться государственной машиной. Популярность - это выбор масс, но очевидно, что существовала дозволенная и недозволенная популярность. Вы как представитель дозволенной популярности должны, наверное, очень тонко ощущать границу дозволенности. Где, на Ваш взгляд, пролегала эта граница?

Этическая система шестидесятников подразумевала образ художника-правдоискателя, этический эталон, модель для подражания. Как бы Вы определили этическую систему шестидесятников? Была ли неразрывная связь между этикой и эстетикой в произведениях искусства?

Соотносили ли Вы свое творчество с интернациональными явлениями в кинематографе? Есть ли какая-либо общность между Вами и итальянским неореализмом? Или может быть Вам ближе французская "новая волна"?

речью Суслова на XXI съезде, что еще раз подтверждает демократизм жанра, истину, что комедия никогда не восхваляет сильных, а защищает униженных и оскорбленных, уходя корнями в народный балаган, представление на площади с Петрушкой и другими народными любимцами. Комедия - всегда война против богатых и защита бедных, и я думаю, что этот комплекс идей и сработал на то, что мои картины пользуются успехом во многих культурах, включая даже Китай, где "Иронию судьбы" посмотрели миллионы людей. Кинокартина "Карнавальная ночь" нравилась, как говорится, и колхознику, и академику, попала на время XX съезда и стала знаменем либеральной интеллегенции, совпала с началом шестидесятничества, к которому и я отчасти принадлежу, но только к одной из ветвей этого "левого" движения, ведь в целом оно шло по трем путям, то есть вся интеллигенция того времени: одни стали прислужниками строя, другие эмигрировали, а третьи остались и старались не врать, не приспосабливаться, не наступать себе на совесть - вот три, что ли, главных направления, и тогда, между прочим, казалось, что самый страшный путь - это эмиграция, было ощущение, что это навсегда, что на родину они не вернутся, что отчасти и верно - в случае с Галичем, например, но в то же время сейчас очевидно, что этим людям воздали должное - Максимову, Аксенову, Коржавину, Войновичу - они чуть ли не пророки в глазах части публики, но мне представляется, что это очень понятно сейчас, а тогда казалось: вот изгнанники, у них самый ужасный жребий, самая невыносимая судьба. Что касается эстетики шестидесятников, то она у них была одна - стремление к правде, ведь до этого искусство было пронизано ложью насквозь, да и потом тоже, так что приходится нам вернуться к социологии - ведь все мы выросли в тоталитарном обществе, и искусство так долго лгало, что вся наша борьба шла по линии "ложь-правда". Что касается моих связей с западными явлениями в кино, то не знаю, что Вам и сказать, хотя, разумеется, связь с неореализмом была, ведь неореализм - это правда жизни, и сами неореалисты были чем-

-то вроде народников, а вот Годар или Малль - это уже действительно сложные конструкции, и их левизна нам мало понятна из-за нашего железного занавеса и тому подобных вещей, и я не понимаю, как вообще можно сравнивать Малля с его правой рукой за левое ухо с нашим положением, когда невинный фильм "Человек ниоткуда" сослали неизвестно куда. Я, честно говоря, никогда себя ни с кем не соотносил, я, можно сказать, кошка, которая ходит сама по себе, хотя, разумеется, не на голом месте вырос, были симпатии - Чаплин, неореализм, вот это меня и сформировало, я бы вообще сказал: Чаплин - это целое течение в кино, с настоящей правдой о жизни, с правдой великого художника - и социальной, и этической,- это вообще сложная категория, "правда". В этой стране никогда не было свободы, никогда - один только жуткий царизм и жуткий социализм с небольшим бардаком между февралем и октябрем семнадцатого года, и в этой жути властителями дум были художники, не политики, не кто-либо еще, и поэтому именно нашему искусству пришлось стать носителем правды и справедливости, тогда как в других местах этим занимались конституция, именно потому наше искусство очень ангажированно ни чем иным, как гражданственностью, так было всегда и так осталось, и

Возможно ли сейчас создание нового образа художника-антигероя, который мог бы вызвать осуждение и презрение социума?

если я сейчас поставлю фильм о любви гомосексуалиста и лесбиянки - это никого здесь не заинтересует, потому что мы озабочены другим: как бы на масло хватило до зарплаты, проблемы антигероев - это проблемы сытого общества. Для меня главное - быть естественным, более всего я люблю свободу и естественность, никакого имид-

Вы долгое время вели телевизионную передачу "Кинопанорама". Разрабатывали ли Вы свой личный имидж ведущего этой программы? Думали ли Вы о том, что формируете образ советского кинорежиссера в массовом сознании 70-80-х годов?

жа - только естество, я имидж никогда не формировал, даже когда пришел на "Кинопанараму", мне даже лицо ни разу не намазали, я даже не уверен вообще, что знал тогда такое слово "имидж", для меня важно было прежде всего чувствовать своего зрителя и донести до него все, что я хотел, а это самое элементарное в искусстве: сюжет, характер, диалог, я могу, конечно, употребить слово "ипостась", но обязательно объясню зрителю, что оно означает. Имиджа никакого не было, и я его специально не создавал.

ОППОЗИЦИИ

Выявить оппозиции в современном арт-процессе и попытаться таким образом определить его структурную функциональность - вот основная задача этого отдела. Диалог Осмоловский - Обухова, последовательно записываемый в течении двух месяцев, посвящен деятельности двух ведущих московских кураторов - Иосифа Бакштейна и Виктора Мизиано. Авторы данного диалога уверены - деятельность этих двух московских кураторов демонстрирует открытую оппозиционность, не вербализированную пока никем... Редакция "Радека", оценивая инициативу авторов диалога в целом положительно, все же считает нелишним заметить, что дух этого диалога скорее реформаторский, чем революционный. Располагаясь в зоне репрезентации, такой диалог, конечно, может вызвать ответную реакцию обсуждаемых персонажей, но в целом не подвергает критическому анализу сам кураторский институт. Выход же на общетеоретические вопросы представляется крайне важным.



Иосиф Бакштейн - куратор, критик
Родился в 1945 году
1968 окончил МИРЭА
С начала 80-х принимает участие в акциях группы "Коллективные действия"
1985 кандидат философских наук (тема: "Социальные функции культуры и культурных институтов")
1991 директор Института современного искусства, Москва

Куратор выставок
1988 "ИсKUNSTво", Берлин - Москва - Стокгольм
1989 "Дорогое искусство", Дворец молодежи, Москва
"Перспективы концептуализма", КЛАВА , Москва - Гонолулу (1990), Нью-Йорк (1991)
"Исследование документации", Галерея "Садовники", Москва - Галерея Exit Art, Нью-Йорк
1990 "Шизокитай", Выставочный павильон на Фрунзенской наб., Москва
"Между весной и летом: Советское искусство эпохи позднего коммунизма", ICA, Бостон - Такома - Демойн, США
1991 "Посещение", КЛАВА, Москва
1992 Выставка в Бутырской тюрьме, Москва
"Сердца четырех", Клуб офицеров, Москва



Виктор Мизиано - куратор, критик
Родился в 1957 году
1980 окончил истфак МГУ, отделение истории и теории искусства
кандидат искусствоведческих наук (тема: "Поэтика метафизической живописи")
1980-90 сотрудник ГМИИ им.Пушкина
1992 директор Центра современного искусства
1993 главный редактор "Художественного журнала"

Куратор выставок
1989 "Москва - Третий Рим", Sala 1, Рим
"Москва - Вена - Нью-Йорк", Messe Palas, Вена
1991 "Эстетические опыты", Музей-усадьба Кусково, Москва
1991-1992 ряд выставок в рамках проекта "Apt Art International" (Х.Цоберних, Ф.Вест, группа "Ирвин" и т.д.)
1992 "Опасные связи", Санто-Эджио, Рим - ЦСИ, Москва
"Культурные различия: производство шедевров", Ш Международное Биеннале, Стамбул
1993 "Трио акустика", CCC, Тур, Франция

СКРЫТАЯ КОНФРОНТАЦИЯ

Диалог: А. Осмоловский - А. Обухова

А. Осмоловский (Т.): Итак: Иосиф Бакштейн - Виктор Мизиано. Почему для первого номера была выбрана кураторская пара и именно Бакштейн - Мизиано?

А.Обухова (С.): Этот выбор вполне очевиден. Деятельность Бакштейна и Мизиано на протяжении последних пяти лет показала безусловную значительность и влиятельность их кураторских концепций. Причем в индивидуальной деятельности каждого из них прослеживается скрытая конфронтация. Мизиано делает выставку "нового эстетизма" в Кусково - Бакштейн отвечает выставкой "старого концептуализма" в Бутырской тюрьме; Мизиано первый, кто начинает работать с еще неизвестным молодым художником, - Бакштейн последний, кто помнит о романтическом концептуализме, последний кто продолжает работать с его героями; Мизиано интегрирован, укоренен в западно-европейскую культуру - Бакштейн пытается интегрироваться в северо-американскую; и т.д.

Т.: Исходя из условной темы первого номера нашего журнала "Художник - Система - Революция", для обсуждения мы выбрали именно кураторский институт, ведь куратор - это тот, кто первый встречает молодого художника на пороге современной арт-системы. Бакштейн и Мизиано - наиболее яркие репрезентанты этой

системы. Анализируя методы их работы, мы попытаемся понять, почему современное искусство пребывает в состоянии кризиса...

С.: Деятельность Бакштейна и Мизиано - это два разнонаправленных вектора, определение которых позволит увидеть современный художественный процесс здесь, в Москве. Учитывая скрытую конфронтацию, я думаю, что наш диалог нужно построить по принципу выявления оппозиций в кураторской деятельности каждого из этих персонажей.

Т.: Подводя итог нашим предварительным разговорам о В.Мизиано, можно сказать, что, когда он впервые столкнулся со средой московского актуального искусства, он сразу ощутил на себе идеологическое давление "номы", круга московских художников-концептуалистов. Очевидно, что его общение с "Детским садом" было оппозицией этому давлению, хотя бы потому, что "Детский сад" в то время пытался стать альтернативой московскому концептуализму. В сотрудничестве с "Детским садом" был момент взаимопритяжения - это объединение было в чем-то вынужденным, а в чем-то добровольным. Со времени сотрудничества (это слово очень важно, впоследствии оно станет определять кураторскую позицию Мизиано) с "ДС" у Мизиано как критика сформировался "синдром", который можно было бы назвать "синдромом номы" или, более развернуто, "синдромом боязни идеологически объединенных групп". Как действующий куратор Мизиано дебютировал выставкой "Москва - третий Рим". Именно благодаря этой выставке он вошел в московскую ситуацию как "действующий куратор", то есть как человек, располагающий связями, возможностями репрезентации, влиянием. К этому времени "ДС" был интегрирован в "тело" (систему) московского концептуализма на правах молодежной фракции взамен "разогнанных" "Мухоморов". Он растворился, толком не сформировавшись как действующая альтернатива. Посредством этой интеграции Мизиано также был включен в "ному". Но экзамен перед ней он, конечно, сдавал в Риме. На этой выставке он постарался представить как классиков концептуализма и соц-арта: Пригова, Орлова, Филиппова, Звездочетова, так и молодых художников из "Детского сада" - Литичевского и Ройтера.

С.: Во-первых, это объединение не было насильственным (исторически), а во-вторых, оно было просто необходимым - новое нуждается в "подкрепляющем" контексте.

Т.: Потом была выставка "Москва - Вена - Нью-Йорк", где Мизиано попытался интегрировать московское искусство в интернациональный контекст... Можно констатировать, что его формирование как куратора было построено на постоянном поиске достойной оппозиции - нового в современном искусстве, противостоящего консервативной традиции. Это стремление быть в оппозиции сдерживается какими-то внутренними силами, может быть потому, что по рождению и образованию Мизиано принадлежит

Академии (официозу). Таким образом, его деятельность слагается из парадоксального сочетания взаимоисключающих интенций: поиск "нового", реальной живой оппозиции и страх перед "новым" как структурированной оппозицией. Мизиано панически боится собственной ангажированности, но все время ищет новых художников, способных его ангажировать. Он боится быть таким же репрессивным, как Бакштейн и своей репрессивностью проиллюстрировать свою принадлежность к новому классу (по Джиласу). Заигрывание с оппозицией - или симуляция оппозиции - проявилось на выставке "Эстетические опыты", когда Мизиано в очередной раз создал нежизнеспособное "коллективное тело", не имеющее исторических шансов на действительно оппозиционную структурированность.

С.: Ты сразу начинаешь с выводов. Я думаю, что сейчас было бы уместно поговорить о Бакштейне, проследить его становление как куратора. Бакштейн появляется в среде независимых художников довольно рано, он работал с группой "Коллективные действия" (крайним воплощением сектовости московского концептуализма), написал множество статей к томам "Поездок за город". И вообще, он знаком и дружен с большинством концептуалистской "номы". После выставок в Клубе Авангардистов, где он активно работал с 1987 г., он осуществляет свой первый зарубежный проект - "ИсKunstво" (Западный Берлин, 1988 г.) - это его дебют на международной сцене, а также первая поездка за границу. С тех пор он, на мой взгляд, совершил очень быструю и успешную карьеру, возглавив список московских кураторов. Он повышал свой статус очень интенсивно - замечательно, как это делалось: имея внутренние связи, зная "входы" и "выходы" в замкнутой московской ситуации, обладая экспозиционерским талантом, он мог комбинировать так или иначе персонажей "номы" и создавать очень быстро большое число выставок, объединенных самыми разными концепциями.

Т.: Кулик, наверное, вряд ли согласился бы с тобой. Он считает, что Бакштейн чудовищно "серый" экспозиционер.

С.: У них совершенно разные задачи. Задача Бакштейна - наиболее адекватно репрезентировать экспонентов - со всей социальной иерархией, стилистическими особенностями. Кулик же занимается "красивой упаковкой", позволяющей ему "играть" с идеями артиста.

Т.: Теперь было бы интересно попытаться проанализировать их положение на московской художественной сцене, выявить их организаторские, теоретические и экспозиционные принципы работы. У меня есть некоторый опыт работы с Мизиано - в течении года. Что я могу сказать как художник? Условия, создаваемые Мизиано при работе над тем или иным проектом организационно очень динамичные и обязательные.

С.: Такой отлаженный механизм функционирования?

Т.: Да, именно отлаженный механизм, который крайне эффективен (если здесь вообще что-то может быть эффективным). Этот механизм направлен на повышение "publicity" художников, на продвижение художника вверх по иерархической лестнице. Но в то же время ты не чувствуешь себя комфортно в этой машине из-за ощущения ненадежности, временности этого сотрудничества. Это чувство похоже на то, которое, наверное, испытывает наемный рабочий на капиталистическом предприятии. Создавая абстрактное, нежизнеспособное коллективное тело, объединенное только кураторской концепцией, Мизиано в чем-то уподобляется птице Феникс, постоянно сгорающей и возникающей вновь. Выставки "Эстетические опыты" и "Шедевр" в Стамбуле - это типичные примеры такого абстрактного "кураторского тела". Я уже говорил, что такая практика родилась из боязни работать с идеологизированными, структурированными группами. Можно предположить, что уже в самом начале создания такого "тела" Мизиано закладывает невозможность его функционирования.

С.: Скажи, пожалуйста, после прошедших выставок ты ощущаешь наличие События? Стали ли эти выставки событиями в культуре, смогли ли они повлиять на художественный процесс?

Т.: Думаю, что нет.

С.: Мог ли каждый художник, участвовавший, например, в стамбульском пректе, ощутить полноту состоявшегося события в своем собственном, персональном "проекте", в своей карьере?

Т.: Думаю, этого не произошло. Художники, репрезентируемые на Стамбульском Биеннале, не обладали ни эстетической, ни ментальной цельностью.

С.: То есть возникает как бы удвоенная проблема идентичности вещи и художника, его интенций и того, что он делает. В результате подобной позиции куратора, который оказывается не способен создать "картину"-экспозицию, иллюстрирующую его собственную концепцию, размываются и внутриартистические концепции. Ты рассказывал, как был выставлен Гутов напротив вашей железной махины и как его инсталляция была "поглощена".

Т.: Гутов радовался или делал "хорошую мину" при плохой игре" - не знаю... Мизиано словно воплощает западную, мультикультурную плюралистичную систему искусства. Когда все пространство делится на равные боксы, и каждому дается возможность высказаться. "Эстетические опыты" вроде бы должны были говорить о другом - эта выставка должна была репрезентировать московскую тенденцию "красивого искусства", такого нового эстетизма. Но насколько то, что представил Мизиано в Кусково было тенденцией? Насколько органичным было кусковское мероприятие? По-моему, мало того, что там были совершенно разные художники, не сработала и экспозиционная тактика.

С.: Я думаю, что ты прав. Тем более, что сам Мизиано на семинаре в НИИ культуры откровенно сказал, что собирал заведомо несводимые

фигуры. В выставке участвовали - Звездочетов, Кошляков, Гор Чахал - все они представляют совершенно разные стилистические направления. Да, все они так или иначе работают с пластикой, но это же не повод для того, чтобы их объединять.

Т.: Да, это и есть - "абстрактное коллективное тело".

С.: Я хочу сказать, что Бакштейн в отличие от Мизиано, показывал бы персональные инсталляции, причем представил эти инсталляции как бы отдельно, но в то же время заставил бы их работать на его кураторскую концепцию. Например, в выставке "Шизокитай" ощущение цельности, даже монолитности было очевидно. Может быть оно возникало потому, что большинство художников - идеологически очень близкие друг к другу люди.

Т.: Биографическая близость еще не гарант эстетического сходства. Я до сих пор не могу понять, что общего между Козловым и, например, Монастырским или Лейдерманом.

С.: Но эта цельность ощущалась, как ни странно. Даже козловские танки на этот раз смотрелись очень эффектно. Относительно Бакштейна я могу говорить только как работающий на него "референт". Вся практическая часть его работы как куратора, если ее также уподобить механизму (машине), основывается на личных взаимоотношениях, на умелом использовании связей - между экспонируемыми художниками, между помощниками-референтами, между прессой и телевидением, между другими кураторами и критиками. Бакштейн, как искусный оператор, манипулирует этими связями, заставляя всех работать на себя. Может быть в результате эта "мягкая авторитарность" позволяет ему достигать конечной цели выставок, создавать их одну за другой, тем самым повышая свое "publicity". Один из шагов к повышению своего статуса - это создание в Москве Института современного искусства, директором которого он ныне является. И хотя в Москве всем известно, что Институт пока не функционирует как реальная, сильная организация, на международном уровне марка ICA очень престижна, об этом институте уже знают на западе - согласие на организацию персональных выставок дали Joseph Kossut и Sindy Sherman Кстати, приглашение "свадебных генералов" очевидно указывает на основное направление действий Бакштейна как куратора и директора ICA - увеличение той большой буквы, с которой будет писаться его фамилия.

Т.: Я думаю, что это можно сравнить с деятельностью Мизиано, когда он приглашал в рамках своего проекта "Apt-art International" западных художников. Эти художники, конечно, малоизвестны - хотя и Вест, и Цоберних участвовали в "Documenta IX", их влияние на международный художественный процесс малоощутимо. В принципе, Мизиано действует более правильно, чем Бакштейн, - он пытается актуализировать на московской сцене творчество западных художников, которые, возможно, будут определять современное искусство в ближайшие пять лет.

С.: Очень лестная характеристика для Веста и Цоберниха.

Т.: Возможно. Но я говорю о векторе деятельности. Бакштейн, приглашая Кошута, усиливает влияние концептуализма 6О-начала-7О-х, и, если позитивно оценивать его работу как куратора, то это работа образовательно-просвещенческая. С негативной же стороны - она усиливает влияние устаревшего искусства на московской сцене, не способствует дифференциации московской ситуации, слиянию новых тенденций западного и русского искусства. Мизиано же (пусть его деятельность является фактом личного неуспеха) пытается познакомить нас с актуальным искусством. Хотя, конечно, сращивание региональных контекстов специально им не производится. Кошут и Шерман интересны с музейной точки зрения, но малоинтересны как актуальные художники относительно современного арт-процесса в Москве.

С.: Я совершенно не согласна с твоим мнением. В проекте "Apt-art" у Мизиано сработал пресловутый "синдром номы". Он попытался экспроприировать традицию московского "апт-арта", к которой он не имеет ни малейшего отношения. Идея помещать "актуальное" западное искусство в комнатенки на Чистых Прудах или в квартиру на Ленинском проспекте - заведомо провальна. Движение московского "апт-арта" сформировалось в совершенно определенных социальных условиях, и вся эстетика "апт-арта" определялась этими условиями, чем она и ценна; ее нельзя ни сымитировать, ни повторить - она была, если так можно сказать, естественно искусственной, аутентичной для ситуации тех лет. И все попытки реконструировать те условия, чтобы вызвать внезапное появление этой утраченной эстетики, тем более на западном материале, бессмысленны.

Т.: Современный "апт-артовский" проект - это в какой-то степени политическая игра, ироническая игра с "номой" и ее традициями?

С.: Да, это, без сомнения, политическая игра. Но она не имеет отношения к "иронической игре с "номой". Известно правило: чтобы о тебе не забывали, надо все время о себе напоминать. "Apt-art international" - это самый простой (и дешевый) способ сделать так, чтобы тебя помнили в Австрии, США, Италии, Испании и т.д. Постоянная работа по отлаживанию "механизма" кураторских контактов. Я не знаю, что покажет Кошут в ICA осенью следующего года, и приедет ли он вообще, но по идее его приглашение - это гораздо более мощный шаг в сторону усиления своих связей.

Т.: По-моему, не очень корректно по отношению к Мизиано сравнивать его осуществленные проекты и замыслы Бакштейна, которые якобы будут реализованы. Гораздо более интересно отметить способ борьбы Мизиано с "номой", ведь экспроприация "апт-арта" - факт этой борьбы. Довольно радикальный ход. Очень жаль, что кураторская деятельность отталкивается от чисто политических задач, как в проекте "Apt-Art International" - это показатель атмосферы внутри художественой среды. Мизиано пытается

смоделировать или сымитировать "живой процесс" - обмен художниками, идеями, працтами.

С.: Какой там "живой процесс"! Вспомни западных художников в "аптартовском" проекте. А "Irwin"'ы - разве это начинающие художники?

Т.: Я, говоря о Мизиано, пытался представить его деятельность в развитии. Может быть ему не хватает кураторских возможностей или умения вычленить в западной ситуации интересные явления, адекватные московскому процессу. Я помню ностальгические переживания Лейдермана на Стамбульском Биеннале, когда он увидел голландскую группу "Seymur Likely". Он сказал - "интересные, близкие мне ребята. Они начали работать вместе с "Медгерменевтикой". Было бы хорошо, если бы мы познакомились еще тогда". Все художники, я думаю, хотели бы общаться с единомышленниками - с художниками, близкими по эстетическим и идеологическим воззрениям. И именно кураторы должны содействовать этому процессу объединения, и, кстати, этот совместный рост будет опосредованно влиять на повышение кураторского "publicity", не говоря уже о радикальности и амбициозности такого кураторского проекта.

С.: Ты опять выстраиваешь идеальный проект работы куратора. В реальности же каждый из наших "героев" преследует совершенно другие цели, в которых размышления о каком-либо художественном процессе стоят на последнем месте, на первом стоит - "Мое место в этом процессе". Никого не интересует - что нужно сделать, чтобы направить развитие в более плодотворное русло, чтобы возникли какие-то явления, сформировались интернациональные тенденции и группы. Никто не работает на формирование нового дискурса, все обслуживают уже существующий процесс, или, точнее, работают на международную систему индивидуальной дискретной актуализации. Надо, чтобы что-то происходило, и все. Механическая перекачка - наши художники туда, западные художники - в Москву. Причем не важно, какие - особенно для Мизиано. Бакштейн выбирает тех, что "получше", то есть поизвестнее.

Т.: Это неинтересный бесперспективный процесс. Получается, что кураторы не понимают совершенно простую вещь - если они будут способствовать сращиванию тенденций в современном искусстве, это будет влиять на их "publicity", они займут более значительное место в мировом художественном процессе. Бакштейн, имеющий пакет "publicity" своих друзей и манипулирующий им на своих выставках, пытается смоделировать такую ситуацию и в интернациональном контексте, но есть большая разница - к "publicity" московских концептуалистов он "приложил руку", это опосредованно поднимает и его, тогда как к манипулированию именами таких персонажей, как Кошут и т.д., он не имеет никакого отношения, даже приблизительного.

С.: Да, но он делает себе имя при помощи звучных фамилий известных художников - это часть его международной стратегии.

Т.: Бакштейн не может влиять на современный процесс: он, что называется, не "открывает" художников. Он паразитирует на именах.

С.: Нет, он все делает продуманно. Он повышает себя в иерархии опосредованно, как ты говоришь. Участие таких художников, как Кошут, в работе ICA повышает марку этого Института, директором которого является Бакштейн. А что касается влияния на процесс, то он и этим успешно занимается - он дезинформирует художественную общественность Запада, объявляя в своих статьях всех молодых московских художников продолжателями традиции московского концептуализма. Это в лучших традициях советского менталитета, когда советские академики-соцреалисты называли себя правопреемниками русской дореволюционной Академии художеств. И сейчас - существует Академия (концептуализм), а художники с Трехпрудного, например, - это принятые под сень великого учреждения ученики, "младшие". Он осуществляет процесс фальсификации при помощи своих зарубежных публикаций в "Art in America", "Art Text" и т.д.

Т.: Такая деятельность работает на "маршалов" и "генералов" московского концептуализма. Совершенно очевидно, что, чем больше будет подкрепляться фундамент концептуализма новыми песонажами, пусть даже они не имеют отношения к этому направлению, тем больше будет повышаться статус художников классического концептуализма - Кабакова, Монастырского и прочих. Но одновременно происходит и ревизия концептуализма, потому что концептуализмом сейчас называется уже все...

С.: ... все, что попало в поле зрения Бакштейна.

Т.: Я думаю, очень важно сказать о сходстве положений Бакштейна и Мизиано, и о бесперспективности того статуса, который они так ревностно охраняют. И Бакштейн, и Мизиано выступают в роли полпредов московского искусства. Московское искусство, таким образом, исходя из занятого этими кураторами положения, становится экзотической провинцией, как бы "отваливается" от интернационального процесса. Как пример можно использовать последнюю статью Мизиано во "Flash Art". В начале идет некоторый "культурологический" анализ всей московской ситуации, который связывается с политическими событиями августовского путча, а потом перечисляются персонажи московской художественной сцены - там есть и я, и Звездочетов, и Гутов, и Каминник, и др. Этой статьей Мизиано еще раз подтверждает свою позицию "полномочного представителя" всего московского искусства. Вместо того, чтобы найти в себе силы писать о новых тенденциях (или тенденции) в московском искусстве, провести параллели с интернациональным процессом, в котором наверняка есть что-то подобное, Мизиано ограничивается полурепортажем, полуразмышлением. При этом, Мизиано все-таки имеет большое преимущество перед Бакштейном - у него есть культурологиче-

ский проект, который он не может, к сожалению, подкрепить обобщающими теоретическими положениями. Концептуально замысел этого проекта фундируется на поиске новой онтологии - это и этика, и категории аутентичности и идентичности. Но у этой теории нет доказательности - почему именно эти проблемы актуализуются в современной культуре. Есть проект - стратегическая идея, которая приходит в некоторую конфронтацию с модными, актуальными процессами на интернациональной художественной сцене, что просто замечательно. Это значит, что Мизиано пытается сегодня провести идею, которая может стать актуальной завтра! Но способности доказать ее нет. Или она есть, но мы не видим отдельных, сугубо теоретических изысканий, призванных утвердить эту идею. Помимо этого, он в своих культурологических обзорных статьях не проводит параллели с аналогичными тенденциями в западном искусстве - что же там движется в этом направлении? С московским процессом все ясно, но кто же из западных художников работает с подобными темами и с подобным материалом? У Бакштейна нет такого культурологического проекта. Он, как уперся в концептуализм, так и подгоняет под него все актуальное в современном арт-процессе.

С.: Совершенно верно, но такая позиция основана на том, что изначально политика Бакштейна была направлена на выход в международный контекст "командой". Он просто "застыл" в этой ситуации, и ему очень комфортно. Ведь "команду" можно расширять и по-прежнему репрезентировать ту тенденцию, которую он вывел первым. Для этого не нужно фундаментально анализировать современную ситуацию.

Т.: То есть Мизиано делает свой проект, иллюстрируя его случайными, произвольно выбранными работами художников, которым , грубо говоря, друг с другом не о чем говорить. Они становятся в его проекте такими необязательными персонажами, которых в случае чего можно и заменить. У Бакштейна ситуация прямо противоположная - он выводит "команду", составленную искусственно, надуманную, и для того, чтобы эта искусственность не ощущалась, он как куратор, очень жестоко пытается диктовать художникам их идеологическую тождественность московскому концептуализму. Мизиано, например, придумывает идею, призванную подкрепить его культурологический проект - выставку "Шедевр", но приглашает на выставку восемнадцать художников с одинадцатью инсталяциями! Естественно, что в такой ситуации тема "Шедевра" может быть прочитана только иронически, и художники остаются в недоумении. Возникает вопрос: симулирует ли Мизиано поиск современной онтологии или действительно пытается ее "нащупать"? Если симулирует и иронизирует, то его политика некорректна по отношению к художникам. Если действительно пытается найти эту онтологию - значит его проект не состоялся. Это мое предположение подкрепляется рядом публикаций, где о

его проекте говорится как об иронической провокации. Художники попали в двусмысленную ситуацию...

С.: Мизиано - это своего рода художник, который пишет не красками, а художниками. На самом деле подобная позиция в современной международной ситуации известна.

Т.: Он сам о себе говорит, как о кураторе-медиаторе, провоцирующем актуализацию тех или иных тем в художественном процессе. Это как раз то, о чем мы говорили - создание "абстрактного кураторского тела". В данный момент, мне кажется, это бесперспективная позиция. И, говоря это, я не столько выступаю как поклонник групповой экспансии, сколько как противник действия вне идеологии. Подобное действие бесхребетно, безжизненно, оно не сможет развернуться в современной реальности. Не забудем также, что есть идеологии "де-идеологизации", и сейчас они у власти.

С.: Если говорить о "групповой экспансии", то именно Бакштейн пытался и до сих пор пытается ее осуществить. Ведь московский концептуализм - это типичная "группа в слиянии", если использовать сартровскую терминологию.

Т.: Ну, если использовать сартровскую терминологию, то мы можем констатировать, что эта "группа в слиянии", прийдя к власти, начала распадаться на серии (как и подобает "группе в слиянии" у власти!). И вообще, сам феномен "московского концептуализма" никогда не был естественным. Это искусственное образование, сложившееся в силу социальных причин идеологической неадекватности. В этом "теле" изначально были заложены дифференцирующие потоки. Столкнувшись с еще более хищной машиной западного капитализма, эти потоки вырвались из-под контроля "вождей" концептуализма, не смотря на жесткую внутригрупповую детерминацию. Да и что из себя представляет московский концептуализм? Ведь соц-арт - это не концептуализм, к примеру. Настоящей группой в слиянии может стать (или уже есть) цепочка: Кабаков - Монастырский - "Медгерменевтика" - Лейдерман. Можно назвать еще пару подобных цепочек, но они себя не проявляют как "группы в слиянии", они деморализованы.

С.: Я поняла твою мысль, и с ней можно согласиться, но с некоторыми оговорками. Ты говоришь скорее о тенденциях внутри московского концептуализма, они действительно очень различны. Можно согласиться также и с тем, что "нома" в настоящий момент дезинтегрирована. Поэтому Бакштейн и подхватывает новую "группу в слиянии" - художников с Трехпрудного, называя их концептуалистами. Можно ли с этим согласиться?

Т.: Русская арт-экспансия не могла состояться в 80-е просто потому, что первая задача московского концептуализма состояла в том, чтобы превратиться из "всего современного русского искусства" в различные тенденции, объединенные идеологическими и эстетическими принципами. На что может расчитывать "коллективное тело", состоящее из 40-50 человек, которые работают в совершенно

разных стилистиках? Вспомним "arte-povera" - не больше 10-15 человек, объединенных общими материалами, общими темами. Или последний проект А.Бонито Олива - "трансавангард" - там тоже похожая ситуация. В данном случае можно говорить о "группе в слиянии", да и то это вопрос спорный. Только сейчас идет процесс постепенного разграничения сфер коллективных интересов, сейчас и определяются "группы в слиянии", способные создавать современный художественный контекст. Я попытался наметить основные тенденции, маркировав их тремя девизами:

1) Кулик и его параноидальная идея - "Воля к власти" (в узком понимании категории "власть")
2) художники с Трехпрудного - "воля к обслуживанию" или "воля к подчинению"
3) наш контекст - "воля к утопии" или, если редуцировать этот девиз, - "воля к безвластию" (ведь Утопия - это неосуществляемое невозможное, следовательно, стремление к Утопии не может хранить в себе "волю к власти").

Итак, очевидна триада: Власть - Подчинение - Безвластие.

С.: Но как в этой дифференцированной ситуации существуют кураторы, которым посвящен наш разговор? С Бакштейном все ясно - он сознательно идентифицировал себя с Подчинением, вся его история - это история "обслуживания". А как обстоит дело с Мизиано?

Т.: Мизиано не видит или не хочет видеть эту дифференциацию. Я же говорил, что он продолжает настаивать на своей отстраненной от "объективной" позиции. Для действующего куратора со своим теоретическим проектом такая позиция просто смертельна! Ведь Мизиано не историк искусства, фиксирующий настоящее и интерпретирующий прошлое. Он или поймет это, или интеллектуально будет мертв.

С.: Когда ты говорил о формирующейся триаде, ты почему-то забыл упомянуть о собственно "номе" - о Монастырском, "Медгерменевтах", художниках с Чистых прудов.

Т.: Мне кажется, что они не смогут в современной ситуации занять какую-либо определенную, другую, позицию. Они будут интегрированы в одну из трех названных мною тенденций. Кулик, например, собирается ангажировать "медгерменевтов" и Монастырского в свое "коллективное тело".

С.: Это скорее не "коллективное тело", а "тело Кулика". Да и с Монастырским ему будет трудновато.

Т.: Я думаю, что сейчас имеет смысл поговорить о теоретической деятельности Бакштейна и Мизиано, об их статьях, о стиле мышления. Статей Мизиано я читал не много, но статья в "Искусстве кино" о Джефе Кунсе мне понравилась. Там нет широкого охвата современной художественной ситуации, но написано очень профессионально: репрезентированы многие проблемы этого искусства, проведены параллели с социальной (внехудожественной) средой запада, с американской традицией левой субкультуры

и т.д. Мизиано анализирует фигуру художника как социальную единицу, то есть проводит социологический анализ, так необходимый сейчас. Его методология очень близка мягкому марксистскому анализу, в чем-то близка позиции нашего журнала.

С.: Не слишком ли это смело - судить о сходстве или различии позиций и методологий по одной (!) статье? Другие публикации Мизиано, в основном переводные, посвящены московскому искусству. Написаны, конечно, артистично, даже элегантно, но, на мой взгляд весьма "декоративно", т.е., как правило, это некий репрезентирующий текст, в котором достаточно литературно-критической яркости, в меру искусствоведческого жаргона, но в целом это выглядит такой заманчивой упаковкой товара. Написание статей оказывается связано с кураторской практикой - как делаются выставки, так же - эффектно, но бездоказательно - пишутся статьи. Статьи Бакштейна тоже напоминают его выставки. Выставки можно репродуцировать до бесконечности, когда у тебя есть определенный набор персонажей, экспозиционных приемов, есть схема работы по формированию и реализации "большой групповой выставки". По уже давно выработанной схеме создаются и тексты, которым, естественно, не хватает оригинальности, амбициозности. Помимо этого, они часто основываются на "нонконформистской" спекуляции: в них до сих пор муссируются диссидентские штампы, о которых, в общем-то, пора бы и забыть, как о чем-то актуальном (если это не статья по истории "неофициального" искусства). Это своего рода рекламный трюк, привлекающий западного читателя (потенциального зрителя и покупателя), который воспринимает искусство, представленное на выставке или в статье, как порождение "красного" режима, результат борьбы с ним - и не более того! И в конце концов, можно сказать, что в его статьях виден явный методологический кризис московского концептуалистского метаязыка...

Т.: Да, в ситуации Бакштейна можно констатировать кризис концептуалистской методологии, ее "тучность". Причем кризис не конкретно постструктуралистской или шизоаналитической методологии, а кризис московской спекулятивной "Медицинской герменевтики", если так можно назвать тот дискурс, который культивировался в Москве последние годы. По сути, весь артикуляционный аппарат, изобретенный московской "номой", отдавал вторичностью, это гремучая смесь герменевтики, экзистенциализма, постструктурализма, шизоанализа, и т.д. Сейчас эта многоцветная ткань рассыпается на глазах, поэтому и тексты Бакштейна неадекватны художественному процессу в Москве. Я думаю, следует обговорить эту тему этики деятельности Бакштейна и Мизиано. У Мизиано этические проблемы задействованы в его теоретических построениях. Он усиленно пытается совместить этику и эстетику. Дальнейшее развитие позиции Мизиано вполне можно спрогнозировать - или она будет

трансформироваться в неоконсерватизм с последующим неизбежным выходом в неофашизм, или она будет развиваться в направлении поиска Новой этики, а это значит Мизиано будут интересовать пограничные феномены, подобные "Секс Пистолз". Мне кажется, что второй исход более прогрессивен - попытаться найти новые основания трансформировавшейся в XX веке цивилизации, и эти основания можно найти при условии пристального взгляда на наиболее радикальные явления XX века. Неофашизм и неоконсерватизм - это слишком банальное развитие подобной позиции, хотя, впрочем, я не испытываю какого-либо снобизма к подобным явлениям.

С.: У Бакштейна этика - это не основание его эстетической позиции, а инструмент в достижении сиюминутных кураторских целей. Он постоянно подчеркивает, что у него ничего нет, кроме доброго имени...

Т.: О "добром" имени Бакштейна можно так долго говорить, что будет неинтересно слушать. Я не раз был затянут в водоворот интриг, закрученных Бакштейном, об отвратительности его методов, пожалуй, не буду распространяться...

С.: Бакштейн пытается использовать свои личные связи для непосредственного влияния на современный художественный процесс. "Быть не искренним" - позиция любого куратора, и Бакштейн лучше кого-либо иллюстрирует этот девиз. По тому, как налаживаются связи между людьми, можно определить микроклимат того художественного сообщества, где работают эти кураторы. Бакштейн - как знак региональной монокультуры андеграунда, он не способен к диалогу, к "многопартийной" ситуации конкурирующих программ. Кураторский институт, наверное, в принципе исключает этику как основу открытого общения, интрига - главное орудие кураторского таланта.

Т.: "Бакштейн устраивающий искусство, устраивающее Бакштейна"? Но интрига - вне реально функционирующего арт-процесса!

С.: Интрига - это орудие политики. Она возникает там, где есть корпоративные или индивидуальные интересы.

Т.: Вспомним, какая бурная деятельность по дискредитации "Риджины" и Кулика была развита Бакштейном после выставки А.Монастырского летом 1991 года. Вся эта деятельность отдавала откровенной кураторской некомпетентностью - ни капли холодного анализа, сплошные эмоции.

С.: Это был последний факт, когда Бакштейн выступал в роли "слуги" концептуализма. Человек, обслуживающий идеологию, "а приори" будет рассержен на того, кто "наследил в коридоре". Можно вспомнить продолжение этой истории, ведь на следующей выставке Кулика "Сто поросят", когда Бакштейн понял, что Кулик - "птица" крупная, он пел вместе с ним под звуки оркестра КГБ.

Т.: Выставка была пошлая...

С.: Да, но Бакштейн был пошл вдвойне. Я могла бы понять его негативное отношение к Кулику, но тот факт, что он пошел на компромисс, делает его позицию просто лицемерной.

Т.: Мизиано ведет интригу более чисто, если можно так выразиться, более "изящно". Даже там, где об этичности его действий можно поспорить, его позиция снимает эти споры посредством эстетизирования такого рода действий. Разговор об этике, о микроклимате московской ситуации выводит нас на проблему учета конъюнктуры. Как на твой взгляд решают эту проблему Бакштейн и Мизиано? Ведь куратор, помимо всего прочего, это еще и посредник между художником и потребителем.

С.: Да, посредник. Бакштейн и Мизиано - это посредники разного типа, это посредники для разного товара. Мизиано ищет новый товар и предлагает его на рынок еще не оформленным. Бакштейн берет уже готовый, даже чуть-чуть залежалый (так верней) и его упаковывает. Например, "трехпрудники" (художники с Трехпрудного переулка), проработав в Москве 2-3 года и вызвав спрос у московского бомонда, заинтересовали Бакштейна только после появления этого спроса. В декабре 1992 года Бакштейн предложил сотрудникам ICA подумать о выставке "трехпрудников" на Западе. Он считает, что, если товар пользуется спросом здесь, то и на Западе на него найдутся какие-нибудь "покупатели".

Т.: Ну, об этих подхалимах и грязнулях с Трехпрудного ты знаешь мое мнение. Я очень сомневаюсь, что они способны войти в интернациональный контекст. Авдей Тер-Оганьян с его навязчивой и глупой в 90-х идеей цитирования, просто смешон. Впрочем, этот клоун может занять какое-то место, например, русского юродивого. Стать таким экзотическим товаром вроде слоновьей кости или леопардовой шкуры.

С.: Я с тобой не согласна. Группа художников Трехпрудного переулка существует уже больше года. Это, по меньшей мере, состоявшееся социальное явление в московской художественной среде начала 90-х. Не объясняется ли твоя эмоциональная негативная реакция конкуренцией, которую Трехпрудники создают своей деятельностью?

Т.: Конкуренция придает эмоциональность моей негативности, но сама негативность конкуренцией не обуславливается... Мы отклонились от темы. Как Мизиано учитывает конъюнктуру?

С.: Как? А разве работа с тобой - это не учет коньюктуры?

Т.: Нет, наоборот, работа со мной - это попытка обновить ситуацию, сделать ее более многогранной. Концепция диалога у Мизиано предполагает пересечение совершенно разных художников, и, насколько я понимаю, моя роль - быть катализатором этого диалога.

С.: Это тоже учет коньюктуры, только более тонкий, более дальновидный. И как ты себя чувствуешь, осознавая эту роль?

Т.: По-разному. Я ведь тоже анализирую. Мне интересно наблюдать за развитием этого диалога. Мизиано выбрал трех художников:

Лейдермана из концептуалистов, Гутова из "нового эстетизма" и меня. Во Франции в ССС г.Тура получилась великолепная выставка. Другое дело, является ли целью художественной деятельности великолепная выставка? Наверное, в рамках концепции диалогичной культуры на этот вопрос ответить будет сложно.

С.: Нужно завершать наш разговор и переходить к выводам.

Т.: Подводя итог нашему диалогу, мы можем констатировать, что кураторская пара Бакштейн-Мизиано - это стойкая и выявленная оппозиция. Эта оппозиционность проявляется как в конкретных осуществленных кураторских проектах, так и в методах работы. Оппозиционность свидетельствует прежде всего о неразрывной связаности - каждый шаг Бакштейна определен предыдущим шагом Мизиано, и наоборот. Если отвлечься от индивидуальной конкретики, то Мизиано - это институт поиска информации, а Бакштейн - ее канонизации.

С.: Мизиано появляется там, где "новое", Бакштейн там, где "старое". Но в целом они являются полномочными представителями этого московского "нового" и "старого" в западной ситуации. В чем основной смысл нашего диалога? Прояснить для себя существующую сейчас стратегию кураторской работы. Осознать: возможности, недостатки, преимущества.

Т.: Самое главное - и это нам удалось - сформулировать все проблемы на языке, конвенциальном кураторскому институту, вскрыть недостатки и преимущества, имманентные ему. Ведь в революционном искусстве такие понятия, как "publicity", "продвижение вверх по иерархической леснице" и проч. - это социальные этикетки, играющие подчиненную роль. Задачи же революционного куратора заключаются в формировании нового художественного интернационала по типу "Флаксус" или дада в попытке сделать этот феномен историчным. Идея сращивания региональных контекстов сейчас противостоит дискретной актуализации индивидуальностей, спровоцированной постмодернистской хищностью. Это будет первый шаг в революционизации художественной ситуации.

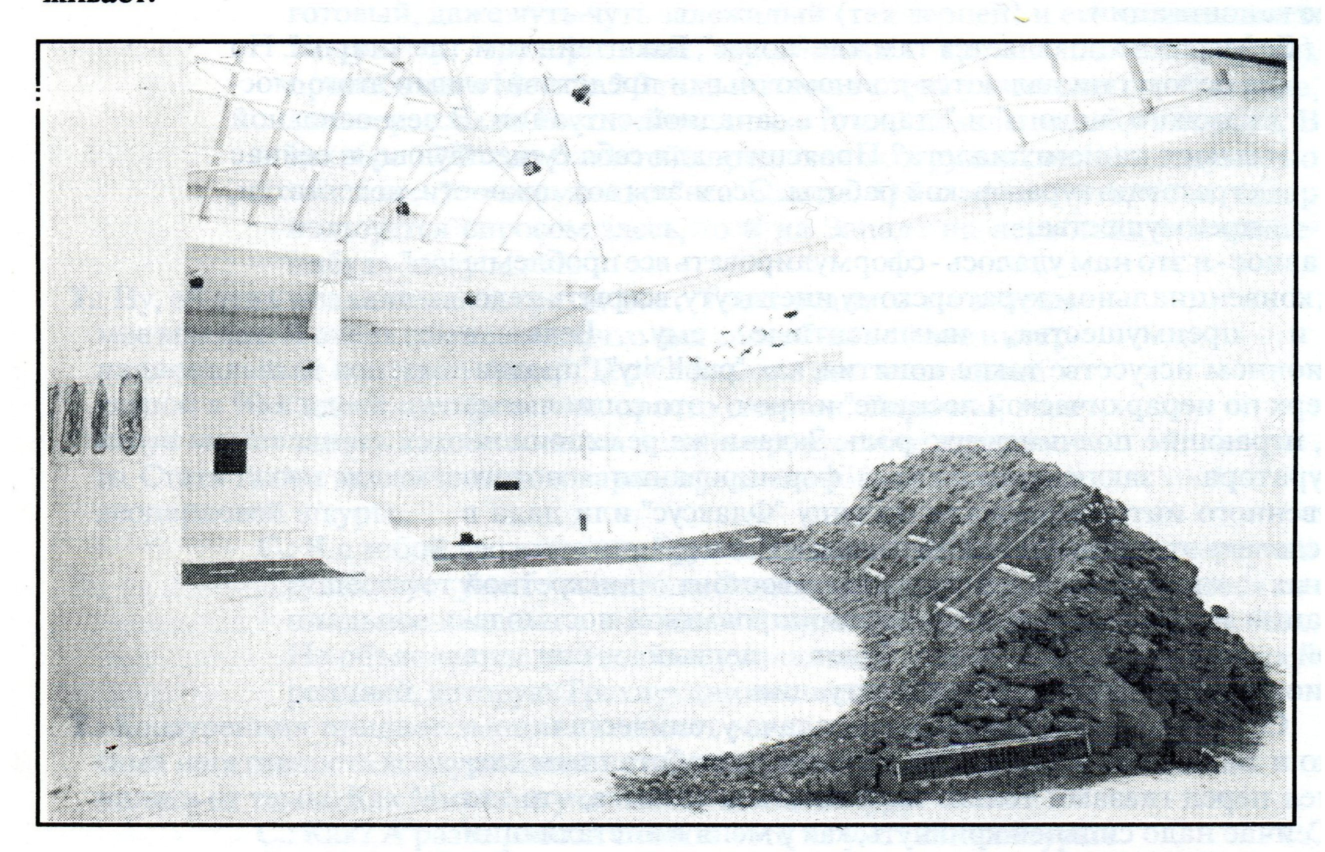
С.: На сегодняшний день это задача утопическая.

Т.: Мизиано и Бакштейн работают по заранее разработанным схемам. Имея перед глазами только их опыт, нам кажется, что это утопия. Сейчас надо сильней крикнуть, как у меня в инсталляции "После постмодернизма..." и посмотреть, что получится. Может быть инициатива найдет свое продолжение, может быть - нет, в конце концов, крик останется - это тоже не мало, это история.

ВЕТРЫ С ЗАПАДА

"Будущее - сейчас!" - выкрикнули "Э.Т.И." в манифесте 1991 года. "Сейчас: будущее!"- поддержал новейший французский куратор Эрик Тронси. Деятельность этого куратора связана с такими художниками, как Филипп Паррено, Филипп Перэн (Филиппы стоят прямо-таки шпалерами). Это самое интересное, что происходит во французском арт-процессе сейчас. Многое в публикуемом тексте Э.Тронси крайне близко позиции "Радека". Свой текст этот куратор строит по "классическим" принципам революционной конкурирующей программы: минимум доказательности, максимум пропаганды. Красивая фраза, форсированный ритм, неистовство и безапелляционность. Мы приветствуем такой стиль письма и мышления. Выделяя из западной художественной ситуации именно этот текст, мы хотели бы показать живую тенденцию, адекватную наступившей эпохе.

Какие плохие новости мы можем ждать с Запада? Умер Деррида? Заболел AIDS-ом Кунс? Свел счеты с жизнью Кифер? Нет, нас мало волнуют такие мелочи. Эрик Тронси - вот самая плохая новость за последние два года, и это очень обнадеживает.



"Нужно построить Гасиенду" ССС, Тур, Франция. Куратор - Эрик Тронси.

Эрик Тронси - французкий критик и куратор.
Сокуратор выставки "NO MAN'S TIME" 1991 год. Villa Arson, Ница.
Директор Центра Современного Искусства A.P.A.C.
Специальный корреспондент журнала "Flash Art".

Эрик Тронси

ПОДСЛАЩЕННАЯ ПТИЦА ЮНОСТИ

Некоему зрителю, не слишком высоко оценившему его последний фильм, Жан-Люк Годар возразил: "Это потому, что вы недостаточно поработали над ним ...". Вот, собственно, то, что мы можем предложить любому зрителю - поработать немного. Ибо не является ли подлинный художник той фигурой, которая как раз и вносит беспорядок в наши методы постижения реального, провоцирует ужас нервного тика, руководит перманентной дезорганизацией, делокализуя позиции реального и подталкивая нас тем самым к бесконечному труду адаптации?

Искусство не может быть комфортным, так же, как оно не имеет права быть привычно значимым, поскольку оно синонимично производству нестабильности. Искусство не может давать уверенность, оно призвано внушать *сомнение*. Наблюдаемое ныне размножение хорошо усвояемых произведений, ясных, морализирующих, наставляющих, вызывает сильное подозрение. По словам Клемента Россе, "тот, кто работает над улучшением условий человеческого существования, давно уже перестал печься о добродетели или пользе". *Значимость* искусства позволяет поставлять нам подслащенное видение реального, заведомо смягченное, удаленное от очевидно нежелательных характеристик, таких, например, как беспричинность несчастья. Искусство, однако, состоит в нахождении путей подхода к реальности, направленных на ее перманентную реорганизацию,и избегает попадания в ловушку *значимости*. "Мир начинается там, где кончаются значения,"- писал Барт в "Системе моды" как раз в канун того десятилетия, которое исчерпалось, дав лучший пример значимостей. "Восприятие пьяного тоже может быть описано как подход к реальному,"- рассуждает

Россе. И искусство может стать великолепным заменителем алкоголя, вызывать опьянение, чьим неизменным спутником будет не просто двоение в глазах ("реальное - это то, что не двоится"- Россе), а безусловное отсутствие всяческих образов, сопряжений и удвоений. Что, несомненно, есть идиотия: idiotes значит прежде всего простое, важное, уникальное, не двоящееся. Искусство, наконец, научится давать нам необходимую *дистанцию*.

"Не нужно форсировать работу, нужно просто сказать то, что можно прошептать на ухо мертвецки пьяному или умирающему," - писал Чиоран.

ОТХОДЫ

В ходе беседы с Лиамом Джилликом в 1991 году мы пришли к выводу, что художники 80-х годов пользовались исключительно *хорошим товаром*. Фактически художественная активность 80-х достигла отметки параксимальной специализации, как это обстояло во всех областях культурной торговли. Наркотики, например, умножая сами себя, предложили особые параметры специфического отстранения: МДА, кокаин, крэк, танго и кэш, героин, ЛСД, психостимуляторы... Спорт со своей стороны предоставил многочисленные возможности для изнурения себя: бег трусцой, растяжка, специфические треннинги... Музыка в свою очередь приумножила способы впасть в депрессию (delirium tremens): хауз, техно бит, техно фанк, эйсид-джаз, хэви-метал, трэш, спид, хардкор...

Расширение возможностей подтолкнуло многих к усиленному поиску собственного *знака* тех "пятнадцати минут мировой славы", которые обещал каждому Уорхол. Сегодня более, чем когда-либо вероятно, что может стать реальностью тезис Лукреция, согласно которому "порядок это не более чем частный случай беспорядка". Будущее наступило уже настолько, что ординарное стало экстраординарным, и чтобы вновь обрести наше видение, мы должны поставить себя в положение *отходов в мире*. Здесь и приходит на помощь искусство: не направляя нашу запутавшуюся интуицию, но заставляя нас слепо рваться вперед и брать барьеры, превращая нас в существ по крайней мере столь же непригодных, как Эдвард-Ножницы - это создание Тима Бертона - чьи чудовищные конечности делают его абсолютно неуместным в этом мире, что означает - *подлинно видимым*. Так что можно предположить, что художники 90-х - это те, кто совершает покупки в "неправильных" магазинах, делая ошибки в суперспециализированном артлексиконе. Ошибка - вот что реорганизует реальность!

ОТ "NO FUTURE" К "NOW: FUTURE!"

Любопытное предзнаменование: восьмидесятые родились из отголоска "No Future" - панк-движения 77-го года, чтобы умереть в повальной эпидемии "No Future", подведя итог всеобщему социальному обнищанию. "No Future" 77-го года предпола-

гал уход в крайне индивидуалистическое поведение, что было ответом на коллективизм пост-хиппи, явившийся истинной причиной бегства от шока нефтяного кризиса 73-го года. Вместе с тем можно было предвидеть, что этот индивидуализм пустит метастазы в 80-е годы и превратится в теперешний индивидуализм Липовецкого ("Эра опорожнения"). Каждый за себя и все на своих местах: в 80-е годы столбили участки, размечали делянки, оговаривали территории. Чем были золоченые кунсовские зайчики, как не новой властью на новых территориях?

На этих делянках искусство радостно деконструировалось, завершая таким образом свое столетнее приключение. Никто не помышлял о том, чтобы хулигански вырвать столбики, разметки, открыть территории, украсть землю. В "No Future" конца 80-х тело общества больше не конвульсировало по вертикали (классовая борьба), но благополучно распухало и расползалось по горизонтали, санкционируя новые органы феминисток, этнических меньшинств и гэев, а заодно и делая их объектом насмешек.

На исходе 80-х "No Future" состоялось окончательно, утвердилась эра полной *демистификации*, которую Барт предвидел еще в 70-м году: "Уйти от жалких претензий и деятельно поручиться за мистификацию...".

Метод этой демистификации был предельно прост: изымать объекты из привычных им областей, обходить вежливым молчанием теорию закрытых пространств и благополучно комбинировать пластиковые выставки в молекулярные ансамбли.

Между тем искусство по определению не может быть закрытым пространством в открытом городе. Хватит уже деконструкций и демистификаций, сегодняшнее искусство - это перманентная, неустанная делокализация самого себя. Оно расползается по всем возможным территориям, где беззастенчиво берет взятки у реального.

Художественная деятельность, принципом которой становится отказ от принципа "художник-мудак", зиждется на развороошенной почве, на обломках костей, ошметках плоти, клочьях волос. Эта деятельность может нормально функционировать только в сугубом мировом беспорядке - благодаря потере своей *специфики*.

Now: Future! Пара кроссовок "Reebok", отменные психостимуляторы, видеокассеты с "Twin Peaks" и Симпсонами, часы на жидких кристаллах, "еб твою мать", вечная конкиста, сквош в виртуальной реальности, анализ крови на СПИД - чем еще можно пополнить эту новую сверхреальность?

"Будущее - вот оно! Крэк и трэк технозвучания!" - провозгласил Гэвин Хиллс. Мы поистине достигли будущего. Но вопрос в следующем: что нам делать с ним? Парадокс в том, что Большой Брат фактически уже смотрит на нас. Прогрессу, как известно, сопутствуют эффекты развращения. "Нет времени для невинных," - как говорил Берт Истон Эллис. Что делать с сегодняшним потоком сверхспециализированной и гиперкодированной информации, которую обрушивает на нас реальное, как не сделать ей здоровое промывание? "Обе ваши души воняют" - говорит Консул Хью Ивонне в "Под вулканом" Лаури. "Воняй: хлещи, сочись, выделяйся, накапливайся, бей через край", - заключает Клемент Россе. Истинное назначение художника - *выгонять зловонием* все реальное прочь из мира, а зрителю предлагается *поработать над ощущением и пониманием запаха*, который при этом выделяется.

Перевод **А.Бренера и А.Ревизорова**

НАШ АРХИВ

"Терроризм и текст" безусловно является одним из канонических текстов революционной конкурирующей программы "Нецезиудик". Написанный Д.Пименовым в ноябре 1989 года и публично прочитанный в московском университете на одноименном литературно-теоретическом семинаре, этот текст вызвал бурное недовольство официальной прессы. "Новоявленные апостолы радикализма" - иронично определила "Комсомольская правда". Публикация исторических текстов, документации проведенных перформансов и выставок, которые вызвали шумный общественный резонанс, в дальнейшем будут сопровождаться критическим анализом этого резонанса. Интерес также представляет дифференциация общественной реакции на запланированную и незапланированную, и их роль в продвижении собственной конкурирующей программы. Данный материал не снабжен подобным анализом из-за, как представляется, абсолютной актуальности "Терроризма и текста" в контексте первого номера "Радека".



Литературно-критический семинар "Терроризм и Текст" 10 ноября 1989 г. Московский Государственный Университет. Участники: Клуб Авангардистов (Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн), Клуб "Поэзия" (Ю. Арабов), Министерство ПРО СССР (А. Осмоловский, Д. Пименов, Г. Гусаров). В дисскусии выступили: С. Кусков, А. Соболев, Г. Туров.

Дмитрий Пименов

ТЕРРОРИЗМ И ТЕКСТ.

"Существует речь автора, на которую посягают средства массовой информации, единственное средство сохранить аутентичность Речи - это "ПОДОБИЕ" текстового анализа."

Д. Пименов

Первая часть названия подразумевает некий политический оттенок последующего высказывания и поэтому обязует автора констатировать свое понимание политики.

Вслед за Марксом (в лице Р.Барта) "Политику (1) надо понимать, конечно, в глубинном смысле, как совокупность человеческих связей, образующих реальную социальную структуру, способную творить мир *".

Далее автор, для того, чтобы продолжить свою речь, вынужден в соответствии с целью высказывания выбрать из зафиксированного выше некую смыслопродолжающую парадигму, и он выбирает *.

Единственным эффективным (изменяющим мир) действием на данном этапе политической (классовой) борьбы я считаю - террор (2).

Здесь автор переходит к смыслу названия и считает нужным объяснить необходимое ему значение термина 2.

Под террором (2) (красным (3)) я подразумеваю любое действие, направленное (и достигающее цели) на разрушение буржуазного (4) мифа о вечной природе (Р.Барт "Миф сегодня").

Теперь, когда автор ввел в свою речь термины 3 и 4, он не может продолжать, пока не избавится от представлений, связанных с этими терминами, бытующих в сознании предполагаемого читателя. Тем самым он в первый раз подчеркивает направленность своей речи на определенную (существующую) аудиторию.

Под буржуазным сознанием (Определяющим Сознанием (4)) я подразумеваю некое идеологическое пространство, мифологизирующее реальность, объединяющее общество, следовательно, отчуждающее субъект (Естественно, Верховный Совет СССР любого созыва я считаю буржуазным). Конечно же, существуют борцы: красные кхмеры, остатки анархистов, троцкистов, как призраки, бродят по миру - но это только подпольщики (5), то есть они находятся ВНЕ конкретной власти - она заменена псевдоирреальной (буржуазной (4)) (загадочная страна Албания настолько загадочна, что я воздержусь от ее канонизации).

Развитие текста приводит к необходимости его соотнесения с другими текстами, в которых автор принимал участие. Расширяя терминологическую цепочку 1-2-3-4 для того, чтобы выявить пространство для ее продолжения, он подключает к своему тексту "Убитый манифест "Труп три".

Террор (2) (красный (3)) - это процесс, который должен, это обязательное условие его существования, проявляться во всех областях человеческой деятельности. Красный (3) - подчеркивает его антиидеологическую направленность. Красный (3) терроризм (2) есть перманентное действие, для которого цель сиюминутна и не соотносима ни с какой "Абсолютной идеей" (Гегель), это целенаправленная война (6), где бесцельность оправдывает средства, это борьба против Системы (7), то есть против псевдоразумного действительного (Гегель).

Теоретическая перегруженность дискурса доходит до предела, за которым необходима конкретизация терминологии и локализация объектов речи.

Итак: существуют террористы (2) с бомбами, их современные задачи, в принципе, ясны: физические носители фундаментальных символов буржуазии должны быть перманентно уничтожаемы. Церковь и ее служители, памятники культуры, малые дети, престарелые, инвалиды, народные трибуны, беременные женщины, властители дум и, вот зло, которое нужно подавить в зародыше , - экстрасенсы, новоявленные мессии добра и милосердия - Кашпировский, Чумак, Джуна и иже с ними - вот мишень номер один этой комедии.

Переход к конкретике вызывает к жизни некую пульсацию автора между практическим и теоретическим словом, в результате он опять теоретизирует, чтобы сохранить аутентичность практических рекомендаций.

Вместе с тем, к бомбометательным действиям нельзя относиться упрощенно, это вообще губительный для 2-3 подход. Необходимо учитывать, что цель удара не реальность (она принадлежит нам), а ее символическая подоплека в Определяющем Сознании (4). Некая заторможенность истории в конце XX века привела к тому, что физический носитель пришел в столь тесное соприкосновение со своей ПСЕВДОсущностью, что минимальное изменение реальности может привести к глобальной дестабилизации сущностей.

Пульсация продолжается, и автор локализует объект речи в другой области (предварительно он вносит в свою речь минимальную рефлексию, чтобы наряду с терминологической цепочкой выявить еще одну смыслопродолжающую структурную линию).

Со сказанным выше несогласных быть не может, ибо не согласен, значит уничтожаем.

Я уже говорил, что необходимое для терроризма (2) условие - это его проявление во всех областях человеческой деятельности, и поэтому я перехожу ко второй части названия - к тексту, террористическому тексту (8). Здесь меня прежде всего интересует расслоение проблемы текста на два аспекта: Производство текста (проблема Автора (9)) и Распространение текста (проблема Художника (10)).

Выявив объекты речи, автор вторгается в область Определяющего сознания (4), и поэтому вынужден проанализировать некоторые мифологемы и соотнести их с чем-то реально существующим (например, со своей деятельностью).

Авангарда никогда не было и еще нет; на протяжении восьмидесяти лет существовали различные направления (футуризм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт и т.д., и т.п.), чье существование в сфере Определяющего Сознания (4) (искусство, средства массовой информации) привило им некоторые объединяющие качества (агрессивный эпатаж, бурная деятельность). Это позволило буржуазии мифологизировать Авангард и вместе с ним Революцию. Революция имманентна "вечной природе" (читай, "вечному буржуазному обществу"). Конечно, был дадаизм, но тогда не было мифа, и поэтому дадаизм - это миф.

В Определяющем Сознании (4) существует представление о художнике-авангардисте - "Нахальный молодой человек с плохими манерами, который, нагло улыбаясь, подкладывает петарды под кресла членов Академии" (Ален Роб-Грийе), которому не соответствует ни один реальный художник. Сейчас, когда направления по сути уже выдохлись, единственное средство бороться с этим мифом - полностью соответствовать ему, своим реальным существованием выворачивать миф наизнанку, абсурдизировать его (с точки зрения буржуев) и тем самым уничтожать. Сознание, которое получает МАНИФЕСТИРОВАННОЕ подтверждение мифа, вынуждено его лишиться.

Далее автор в соответствии с логикой демифологизации изучает пространство, плодотворное для возникновения мифа, и предлагает методы его антиплодотворения.

Личная жизнь, убеждения, мировозрение художника, - вот области, полностью аннексированные буржуазией (4). В соответствии со взглядами некоторых художников (буржуазных ублюдков) Определяющее Сознание проецирует в эту область свои принципы, тем самым текст тянет за собой непосильный балласт буржуйских представлений о нравственности, политике, метафизике и т.п. Единственное средство против подобной аннексии - манифестирование своей принадлежности к леворадикальному движению. Художник обязан открыто заявлять свои ультралевые убеждения, обосновывать их и ничего больше высказывать не имеет права. Попросту говоря он должен вешать себе на спину "бубновый туз", выявлять свою предназначенность для расстрела (контрреволюция, как и революция, враждебна мифу в своих репрессивных проявлениях).

Теперь автор переходит к проблеме производства Текста (8) (Некая дидактичность первой фразы требует какого-то объяснения, но эмоциональный настрой речи позволяет оставить эту фигуру без конкретного оправдания).

Итак, каким должен быть Текст (8)?

Прежде всего, текст должен в себе учитывать то, что он является предметом купли-продажи ("Текст пишется для продажи, потому что буржуи используют его только так. Вдохновение - такое же говно, как и деньги, потому что цель предмета появляется в момент его использования", - говорю я в морду ублюдка буржуйской литературы Турова, который утверждает, что, мол, я могу только радоваться, когда покупают то, что писалось не для продажи). В буржуазном (4) обществе текст продается и все. Поэтому форма текста должна быть формой псевдо-товара. Мои тексты - это трагедия продажи, которая повторяется в виде фарса попыток создать непродаваемый текст.

Фарс, который вытесняет все: продажу, историю, цитату, фарс.

Автор переходит от универсального подхода к локальному. Для того, чтобы связать (линейно) различные типы высказывания, он прибегает к аллегории.

Мне показывают порнографический фильм, в зависимости от того, как давно я имел интимную связь, к середине или к концу фильма у меня пропадают все физиологические реакции и остается тупой взгляд на экран. Таким должен быть текст (8).

Текст (8) - это спрессованная порнография.

Средство для достижения этой цели - во-первых, акциональность текста (8). Все структурные линии, способные вызвать у потребителя медитацию, должны быть подчинены при помощи буквального постулирования некой акции, которую совершает текст (8) (Например,"Страна"). Наиболее интересны в этом отношении мои ИЗО-тексты (серия "Носители"), которые в силу своей концептуальности отчуждают медитативность, представленную только внешним оформлением идеи. Во-вторых, текст (8) должен быть создаваем ("Гул живописи") или соответственно разрушаем ("Носитель N1", "Носитель N2"). Сочетание создаваемых и разрушаемых текстов под-

совывает потребителю вывод об историчности (политичности (1)) текста (8) как такового. Схема потребителя участвует в процессе создания (разрушения) текста, тем самым демифологизируется буржуазное (4) представление об индивидуальности автора и зрителя, тезис об абсолютной ценности отдельно взятого индивидуума (особенно в текстах коллективного разрушения ("Носитель N5")).

Перманентные тексты (8) вытесняют потребителя полностью, они принадлежат Истории (1) и только, они политичны (1) по сути ("Перманентная эротика", "Носитель N6"). "Перманентная эротика" интересна еще и тем, что посредством буквального постулирования чувственности выворачивает процесс проецирования на субъект псевдоприродных "душевных движений". "Носитель N6" посягает на вечное человечество, демифологизирует атомный фарс.

Здесь автор обрисовывает фон, на котором могут быть использованы вышеизложенные. Он говорит о комментировании, и автоматически соединяет свою речь и сопутствующий комментарий.

Вышеизложенные методы предполагают некую стабильную форму текста (8) - автокомментируемый (11) текст (8).

Текст (8) комментирует себя вследствие того, что произведение и комментарий объединены (совмещены) занимаемым физическим пространством, здесь нет места не только критике, но и восприятию, текст (8) участвует в историческом процессе, текст-критика, где и то, и другое демифологизировано.

Ближайший пример - "Терроризм и текст" (повтор названия).

Большая часть вышеизложенных методов нашла свое отражение в этом процессе. Здесь остается только постулировать его акциональность: мой текст (8) преподносит вам, читатели, привитый вам Определяющим Сознанием (4) образ авангардиста - сумбурный, сбивчивый стиль, наглость, необоснованность выводов, грубость, самовлюбленные ссылки на свои никому не известные работы и т.п.

Интересно то, например, что корявый стиль объединяет речь и комментарий к ней, тем самым лишает вас надежды на восприятие даже схемы.

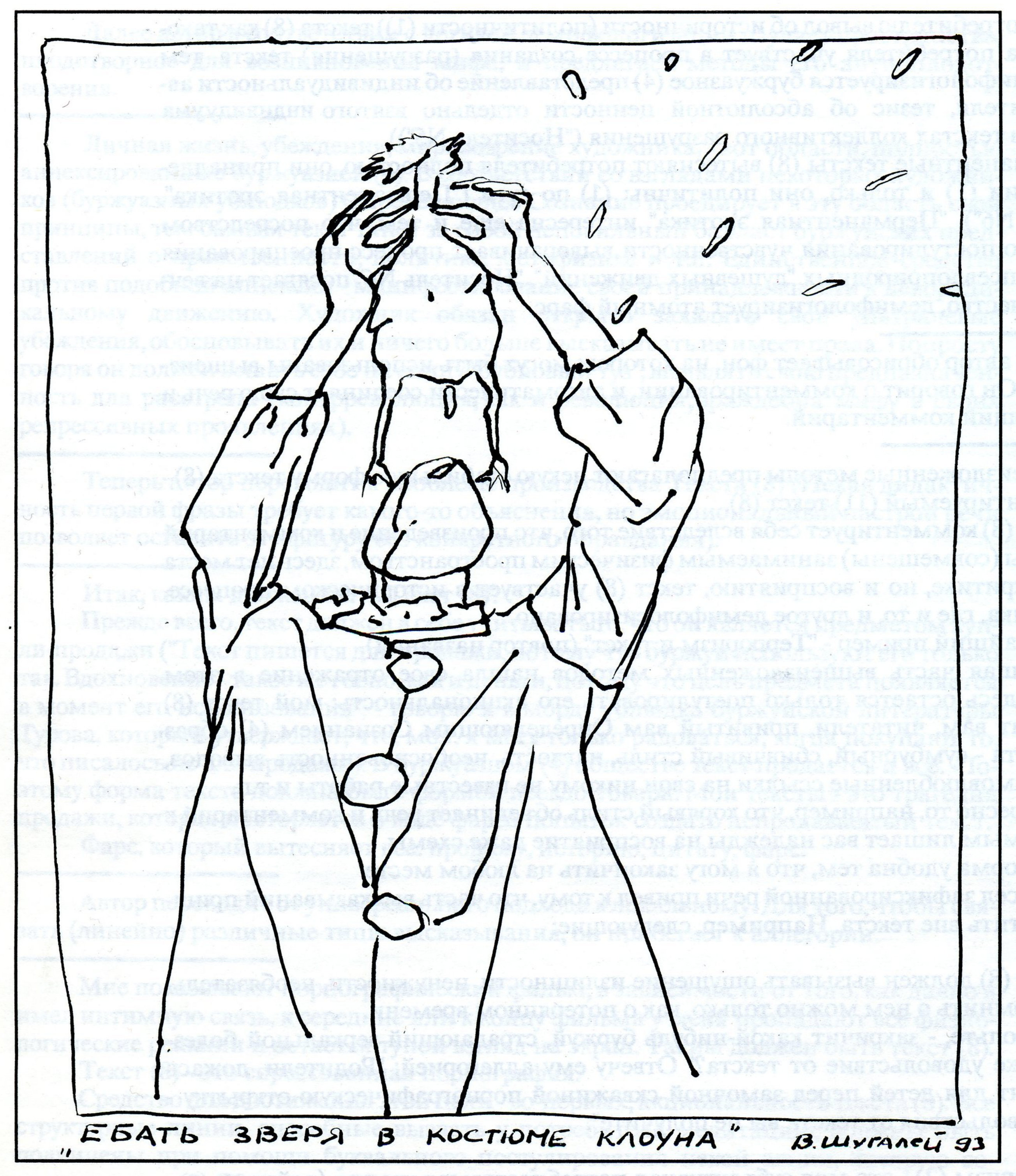
Эта форма удобна тем, что я могу закончить на любом месте.

Замысел зафиксированной речи привел к тому, что часть высказываний пришлось поместить вне текста. Например, следующие:

Текст (8) должен вызывать ощущение излишности, ненужности, необязательности. Вспомнить о нем можно только, как о потерянном времени.

"Позвольте, - закричит какой-нибудь буржуй, страдающий зеркальной болезнью, - как же удовольствие от текста?" Отвечу ему аллегорией: "Родители, ложась спать, ставят для детей перед замочной скважиной порнографическую открытку - другого удовольствия от текста вы не получите".

Терроризм (2) - это моя субъективная потребность, моя утопия (действие, которому нет места, но оно должно быть). Например, я люблю женщину, единственное средство избавиться от этого буржуазного чувства - пристрелить ее, как собаку, лишить свой миф физического носителя, и так всегда, и так везде.



Специальный проект для "Радек" N 1.

В.Шугалей: "Ебать зверя в костюме клоуна".

Александр Бренер

ЗА 7 СЕКУНД ДО КОНЦА СВЕТА

Первая

Есть в мире у меня жена - высокая, очаровательная, немного кривоногая и чуть-чуть благоухающая парным молоком Людмила. Великолепная женщина, она умеет ебаться, как никто. И при этом никакой особой искусности. Просто дар, просто талант, просто особое строение бедер, просто несравненный прикус влагалища. Просто то, что называется, великолепная женщина. Собственно, тайна ее удивительной пизды и волнует меня более всего на свете. Честно говоря, нет у меня никакого интереса в жизни, кроме этой пизды - мощной и животворной, сочной и звенящей. Ну что мне деньги, что мне слава, что мне путешествия и скитания, если я не могу забыться в вечерний час с этой аленькой пиздюлькой, с этой багряной пиздищей? Загадка этой вульвы поистине сюрреалистична, в том смысле, что не укладывается ни в какие категории модернизма или постмодерна, как не укладывается и сюрреализм. Я всегда думал: почему сюрреалистическая революция обладает такой притягательностью для меня... Почему "холодильник без пальцев" Бретон или наблюдающий работу холода и тления в глазок гроба собственной матери Раймон Руссель, почему бессердечный и кривочленный Бунюэль так безотказно действуют на меня? Потому что они знают - пизда превыше всего. Но не один из них (Мишо, Супо, Магрит, Танги) не сподобился узнать (не то что познать!) пизду Людмилы Бренер! Которая была единственно верной, единственно обнаженной перед лицом А.Д.Бренера. Только он знал природу этой жестоковыйной, рдящейся, труднодостижимой обнаженности, почти без единой родинки, без кокетливой отметины небес, но с центральным пупом, с центральным глазом, с центральным отверстием.

Так да здравствует же эта пизда во веки веков! Да здравствует же могущественная ебля! Да здравствует чудотворная слизь!

Вторая

Есть еще в мире великий смрад, художественный смрад. Особенно заметен он - угорелый, хозяйственный - в мастерской Кизевальтера. То есть ничего вроде бы художник, а на самом деле говно. Потому что каким масштабом должен измеряться художник? А уж таким: масштабом Будды, раздирающего книги, как сказал бы Никита Алексеев. Масштабом Сида Вишоза, дергающегося в зловонной агонии, как сказал бы Анатолий Осмоловский. Масштабом безымянного камикадзе, благословляющего лес мачт в океане, как сказал бы Дмитрий Пименов. А по всем этим меркам Кизевальтер так - вошь, а не человек, как сказал бы Достоевский. И все они, мной здесь перечисленные, были интересные люди, интересные души.

Этого-то мерзавца Кизевальтера я бы и смешал с дерьмом, чтобы не говорил он больше слово "искусство". А я ведь всегда любил искусство и хотел ему послужить (а искусство любить нельзя, его херить нужно). А сейчас избил бы я Кизевальтера кровавым страшным боем и голову ему зубами бы рвал. И, клянусь головой Бога, это еще впереди, а пока скажу: "Да здравствует прямое действие! Да здравствует прямое действие!"

Третья

Единственным - единственным!! - спасением всего человечества является перманентная революция. Не ерничество это, не бахвальство, не блажь. Это - беспрекословное понимание того, что только перманентная революция может пробить брешь в черепашьем панцире человеческого существования. А все остальное - усталость, ветошь, ложь. Ведь как живет человек? От младенческого беспамятства к детской беспомощности. Затем - от подростковой идиотичности к юношеской прыщеватой агрессивности. Потом - от наступившей зрелой разумности к пожилой глубокой философичности. И затем - от старческого полного маразма к коматозной мнимой безмятежности. И какая всему этому может быть альтернатива? Перманентная революция! Перманентная революция. Когда-то еще Пикассо на вопрос о том, для чего же он творит, ответил: "Чтобы войти в чью-нибудь квартиру ввиде усовершенствованной модели бидэ". Разве это цель? Нет, и быть не может. Цель - перманентная революция в умах и реальности. Да здравствует перманентная революция! Да здравствует борьба во имя вечной справедливости! Да здравствует любовь и ненависть! Да здравствует благородство, рыцарство и доблесть! Да здравствуют люди, стремящиеся к цели! Да здравствует ясность!

Четвертая

Еще хочу сказать я о Лимонове. Как и любому художнику, я ему отдал должное. Я его любил страстно, напряженно, до безумия. Я, отвернувшись к стене в постели, воображал не какую-нибудь диву себе, а его... Вот Эдуард Лимонов надел голубые трусы, представляющие из себя две полосы материи: одну, эластичную и мягкую, плотно

охватившую его яйца, член и лишь слегка прикрывшую ягодицы, - и вторую - прорезиненную, поясом обернувшуюся вокруг его талии и закрывшую пупок. Вот Эдуард Лимонов надел голубую майку, сделанную из той же материи, что и трусы, но только еще более мягкой и эластичной. Безрукавная майка коротка и не доходит до пояса трусов Лимонова. Вот Эдуард Лимонов натянул на ступни серые высокие носки с серебрянным блеском, прикрывшие его ноги до икр. Вот он надел белую рубаху, доходящую ему почти до колен и слегка топорщившуюся своей грубой фактурностью. Вот Лимонов надел и серые военные брюки-галифе и одну за другой застегнул пуговицы на ширинке. Больше Эдуард Лимонов ничего не успел надеть. Да здравствует революция! Да здравствует Эдичка! Да здравствует фиаско! Да здравствует флуктуация! Да здравствует Аркольский мост и Сталинградская битва! Да здравствует чистота! Да здравствует разум! Да здравствует смерть!

Пятая

И еще я хочу обратиться к вам, бывшие советские люди. Вы - тяжелые и скверноодышашие. Вы - молодые и вислозадые. Вы - жующие американскую фруктовую резинку и мечтающие взглянуть на черный стриптиз. Вы - парвеню в коричневых полуботинках, ощупывающие в кармане свой толстоватый член. Вы - со шрамами от прыщей на физиономиях и с усталыми углами ртов. Вы - с твердыми, прекрасными грудями и невыразительными личиками. Вы - окруженные океанами собственной блевотины на острове международной безвкусицы. Вы - мурлыкающие себе под нос бездарную песню и вынашивающие при этом великие мечты. Вы - поколение холуев и говнодавов, ленивцев и мерзлоедов. Вы - снобы и бляди, с тоскующими душами, с птичьей печалью в глазах. Вы - с длинными ногами, вялой пиздой и ненасытной головкой. Вы - спящие на дряблых подушках и не замечающие, как ночью моль съедает ваш мозг. Вы - курносые от малодушия и зависти. Вы - невидимые даже гномами. Вы - едящие свой завтрак на скатерти под прицельным взглядом презирающих вас племянников. Вы - ржущие на дневных киносеансах и не видящие, как в темноте старуха вычесывает вам волосы с затылка. Вы - имитирующие голливудский оргазм в вульвах бесчувственных телок Армении. Вы - придумывающие инсталляции, но боящиеся взглянуть на свою обызвествленную залупу. Вы - отказавшиеся от собственного бесплодия. Вы - мелкотравчатые душегубы, беременные кроты, гниющие изнутри чревовещатели. Вы - лилипуты мюнхенской пинакотеки. Вы - свинопасы собственных душ. Вы - рыночные торговцы с лосиными очами на пятках. Вы - десятое столетие изрыгающие святую воду Чумака на головы чужих внучек. Вы - прядущие нити бесцветного долгожительства в норах Иерусалима. Вы - ищущие культурную принадлежность в порах, напоенных земляными клубнями носов. Вы - школьники и школьницы, не ведающие о существовании человека-слона, чья голова не находит прибежища в вашем воображении. Вы - напоенные чаем. Вы - осиротевшие. Вы - не вкусившие йогурта. Вы - сподобившиеся. Вы - вспоминающие о своей кавказской несостоятельности только за приятельским ужином. Вы - свистящие и прихорашивающиеся. Вы - снующие по городам, оставшиеся без карманных расходов. Вы - блюдущие среду. Вы - линчующие своих сограждан под приветственные хлопки мертвецов.

Я обращаюсь к вам - я, великий дракон неведомого Ку-Клукс-Клана! Последний из рыцарей, презревших анатомию.

Вы - прошедшие курс лоботомии! Да здравствует каждый, из ряда вон выходящий! Да здравствует умопомрачительная красота будущего! Да здравствуют боги, которым не принесены жертвы! Да здравствует кинематограф двадцать первого столетия! Да здравствует юность новобрачных! Да здравствует лицо прямосмотрящего! Да здравствует музыка!

Шестая

А также я люблю тебя, Мадонна. Ты для меня все равно что Энди Уорхол, только заметнее, как ты стараешься. Он был денди, а ты очень стараешься, малышка. Тебе трудненько приходится, но ты стараешься, стараешься. Я бы с удовольствием выебал тебя, если бы не хотел больше ебать свою жену, и наверняка бы убедился, что и в этом деле ты тоже очень старательная девушка. Мне нравятся твои ляжки, милая моя. Мне нравятся твои ляжки гораздо больше, чем ляжки любой моей знакомой - Тани Кагановой, например. Мне нравятся и твои лопатки, и что ты такая белая, и что ты такая жадная. Однако я думаю, что у тебя довольно пресная пизда. Или нет? Одно из двух: либо пресная, либо нет. Интересно, узнаю ли я это когда-нибудь доподлинно? Да уж когда? Времени нет. Я работаю. Я работаю. Так да здравствует же работа! Да здравствует труд!

Седьмая

И еще я хочу обратиться к женщинам на улице. Я хочу сказать им, что я хочу стать автоматом УЗИ, длинноносым и короткоствольным, выдающим одни только очереди и ничего взамен не просящим. Я хочу стать взрывающимся в руках оружием, разносящим себя на миллиарды осколков и застреливающим на память вас, мои дорогие и любимые. Я хочу стать вашим белым пистолетом, возвращающим вам вашу вечную девственность, вашу вечную разлуку. Но трудно это, почти недостижимо - и страшно. Страшно, потому что - я произношу свое последнее и окончательное признание - я импотент. Импотент безвозвратный и бесповоротный. Желая каждую из вас - снующих по улице в разноцветных платьицах, черных бюстгалтерах и красных трусиках, - я не способен разделить ложе ни с одной. И поэтому я окончательно свободен! Потому что мой член не стоит. И поэтому я - подлинное ваше аутентичное оружие, которым вы можете располагать, как вам заблагорассудится. Вы можете покорить этим оружием всю мыслимую и не мыслимую вселенную! Победить миры иные. Да, ни в какую ни стоит член мой - и все тут! Так да здравствует же импотенция! Да здравствует тотальная несостоятельность, долженствующая обернуться истинной революцией! Да здравствует великое потрясение!

Восьмая

Правительствам и народам. Не знаю, что вам и сказать.
Да здравствует свобода! Да здравствует независимость!
Да здравствует свобода, равенство и братство!

Александр Бренер

НЕСОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

1. Высказывание автора о собственном высказывании может быть порождено разными обстоятельствами. Но неизменным во всех случаях остается одно - утверждение состоятельности автора и его высказывания. Это подразумевается само собой. Высказываться можно только о важном. Или - иначе - высказывание придает статус важности любому высказыванию, ибо актуализирует его существование. В данном же случае автор исходит из несостоятельности любого своего высказывания, о котором только может пойти речь. Автор полагает, что эта несостоятельность имманентна ему и как автору и как интерпретатору любого его - авторского - высказывания. Собственно говоря, данный текст только подтверждает эту тотальную несостоятельность. Ибо, - если уж настаивать на собственной несостоятельности, - не надлежит ли это делать маргинально, как и подобает несостоятельности? Ведь несостоятельность по определению глаголет из тьмы и шорохов неизвестности. Но автор, вступая в явное противоречие со своей несостоятельностью, выносит ее на суд публичности как саму состоятельность! Тем самым он являет пример самой отвратительной несостоятельности - несостоятельности непоследовательной. Эта кокетничающая, зазывно распахивающая себя несостоятельность есть одновременно и позор и наслаждение автора и его интерпретатора. Эта несостоятельность есть самая подлинная и, быть может, последняя авторская репрезентация, которая еще возможна в современной ситуации.

2. Высказывание автора о собственном высказывании может быть порождено разными обстоятельствами. Но неизменным во всех случаях остается одно - утверждение состоятельности автора и его высказывания. Это подразумевается само собой. Высказываться можно только о важном. Или - иначе - высказывание придает статус важности любому высказыванию, ибо актуализирует его существование. В данном же случае автор исходит из несостоятельности любого своего высказывания, о котором только может пойти речь. Автор полагает, что эта несостоятельность имманентна ему и как автору и как интерпретатору любого его - авторского - высказывания. Собственно говоря, данный текст только подтверждает эту тотальную несостоятельность. Ибо, - если уж настаивать на собственной несостоятельности, - не надлежит ли это делать маргинально, как и подобает несостоятельности? Ведь несостоятельность по определению глаголет из тьмы и шорохов неизвестности. Но автор, вступая в явное противоречие со своей несостоятельностью, выносит ее на суд публичности как саму состоятельность! Тем самым он являет пример самой отвратительной несостоятельности - несостоятельности непоследовательной. Эта кокетничающая, зазывно распахивающая себя несостоятельность есть одновременно и позор и наслаждение автора и его интерпретатора. Эта несостоятельность есть самая подлинная и, быть может, последняя авторская репрезентация, которая еще возможна в современной ситуации.

3. Высказывание автора о собственном высказывании может быть порождено разными обстоятельствами. Но неизменным во всех случаях остается одно - утверждение состоятельности автора и его высказывания. Это подразумевается само собой. Высказываться можно только о важном. Или - иначе - высказывание придает статус важности любому высказыванию, ибо актуализирует его существование. В данном же случае автор исходит из несостоятельности любого своего высказывания, о котором только может пойти речь. Автор полагает, что эта несостоятельность имманентна ему и как автору и как интерпретатору любого его - авторского - высказывания. Собственно говоря, данный текст только подтверждает эту тотальную несостоятельность. Ибо, - если уж настаивать на собственной несостоятельности, - не надлежит ли это делать маргинально, как и подобает несостоятельности? Ведь несостоятельность по определению глаголет из тьмы и шорохов неизвестности. Но автор, вступая в явное противоречие со своей несостоятельностью, выносит ее на суд публичности как саму состоятельность! Тем самым он являет пример самой отвратительной несостоятельности - несостоятельности непоследовательной. Эта кокетничающая, зазывно распахивающая себя несостоятельность есть одновременно и позор и наслаждение автора и его интерпретатора. Эта несостоятельность есть самая подлинная и, быть может, последняя авторская репрезентация, которая еще возможна в современной ситуации.

ЗАЯВЛЕНИЕ СПЕЦИАЛЬНОГО КОМИТЕТА"НЕЦЕЗИУДИК"ПО РАССЛЕДОВАНИЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДУХОВЕНСТВА.

СОСТАВ КОМИТЕТА:

№1ОЛЕГ МАВРОМАТИ-ПАТАЛОГОАНАТОМ.

№2АНАТОЛИЙ АСМОЛОВСКИЙ-НАРОДНЫЙ ПРОКУРОР.

№3АЛЕКСАНДР БРЕНЕР-ПСИХОАНАЛИТИК.

Вышеупомянутый комитет длительное время изучал деятельность духовенства и пришол к неутешительным выводам.За год наблюдения собрано около 40/сорока/часов видео и 60/шестидесяти/часов аудиоматериала свидетельствующего о некоторых "странностях"...
Особый интерес вызывает деятельность патриарха Алексия...
Что скрывается за личиной добродетели?Кто он?Куда ведет?Откуда появился?На все эти вопросы у нас есть исчерпывающие ответы!



Стоит отметить только что подобные "странности" довольно часто встречаются в среде духовенства.Это было во все времена,не редкость это и в наше безумное время...
Чтобы несколько прояснить ситуацию позвольте привести крохотную часть одного документа.

"ПОКАЗАНИЯ СВИДЕТЕЛЯ "К"- 9/девяти/лет"

Это было двенадцатого сентября под вечер.Мы гуляли.Мне захотелось в туалет.И тут подошол дяденька с бородой в черном балахоне и спросил верю ли я в бога.Я молчал.Тогда он взял меня за руку и что то пробормотал,при этом борода его покрылась капельками слюны.Он смотрел на меня очень странно,очень очень странно мне стало страшно .я заплакал...

Специальный проект для "Радек" N 1.

О. Мавроматти и "Нецезиудик": "Боже, храни Патриарха, ведь он - педофил!"

SUMMARY

Alexander BRENER. I would like to start with your literary project. You are the author of several stories, a novel, poems and a theoretical treatise. What urges you to work with such an outdated genre, as literature?

Dmitry PIMENOV. Revolutionary art, to my mind, is mainly realized in literature. Besides that, the tradition of Russian art has always tended to the messianism of the man of letters, and not of the artist. As I believe that the artist must be a Messia if he is capable of it, you must take up literature if you make revolution even though you may have no inclination to write, or any talent for literature.

A.B. Here you claim to use two sets of terms at once, the terms of religion and of revolution. Which one will you use during our conversation? Or is it a consistent schizophrenia?

D.P. I would not call it schizophrenia. I would not do it since revolution is the religion which has recognized the reality of this world. It is a religious discourse which has become realistic.

A.B. Could one say that your literary work is the functioning of the propaganda department of some non-existed revolutionary party, or are you guided mainly by the artistic intention?

D.P. You have used the exact words in your question: the non-existent party. You can ask me why it does not exist - I am too much of an intellectual to gather the people who are preoccupied with politics around myself (and only simpleminded people are preoccupied with politics), or, perhaps, I am just an archaism here, and there could be no politics of this kind at all, perhaps, there is some other reason for it - this is not important. The "non-existent party" is exactly what I mean. And as for the word "artistic", I don't like it. Sincerity is a word out, trivial word, but I will repeat it. This and nobleness are the foundations of my position.

A.B. But let's get back to the non-existent party. Are you prepared to head its propaganda department, or are you interested in some other form of activity within that party?

D.P. When a person comes to accept revolution (and people come to it along different routes), at a certain stage he has to answer the question if he is ready to give his life for the revolution. I have asked myself about it, and the answer was positive. So I am ready to take any function within that party which history would command me to take.

A.B. The strategy, declared in your RRR treatise is the strategy of total provocation, be it aesthetical, socio-cultural, ethical, existential. Do you believe that this strategy is still actual in the present situation, or do you need some other strategy?

D.P. Sometimes the word "provocation" is used to denote a phenomenon the aims of which are utopical, not realistic. But the problem of the relationship between Utopia and Reality is rather a complicated problem. And that is the most vulnerable and weak point of my position - there are some things which I have not understood yet. I cannot wage a discussion, I cannot determine a strategy, the only thing I can do is to shout, to chant slogans. As for a positive program, a strategy, I don't have anything of this sort. And I repeat again and again that revolution, its future, the post-revolution situation are the things which cannot be described. Language was invented to describe the things which were permitted. Take the word "crime", for instance; the phenomenon denoted by this word bears the connotation that makes the criminal act itself already punished. Language describes only the permitted things. As a matter of fact, everything that can be described, explained, contemplated, analyzed is secondary in its relationship to reality, i.e. language is a substance that makes human beings imagine their life as an existence on the surface of some place, on the paper of the body of the record. And this body of the record belongs to those who have power. My position is a mixture of revolution with mysticism, so there are a lot of gaps in it. But I am repeating again that when you speak on behalf of revolution, you must speak in slogans, nothing else, and your speech has to be beautiful and loud without any trace of logics. This is my credo.

A.B. Could one say that your basic intention is the will for Utopia, and Utopia is an unincarnatable impossible, the will for anarchy. Is it something opposite to the tradition that has developed for the whole 2Oth century?

D.P. Yes, that's true, it is the will for anarchy. There is no power either in myself, or above myself. Surely, you can read some latent, hypocritical will for power in it, but it is not there, and such an author as Nietzsche who raised the banner of the "will for power" has little in common with me.

A.B. Revolutionary activity could be interpreted as some transcendence in your answers. Nevertheless, any revolutionary provocation appeals to a concrete context. Is this antagonism somehow eliminated in your practice?

D.P. I am very much worried by this antagonism. Yes, actually there are a transcendental revolution and a practical revolution. If you plunge yourself into the practical revolution, you are tortured by the pangs of the intellectual conscience troubled by the fact that transcendentally you are not a revolutionary, you are a conformist, or even a capitalist, i.e. the person you are fighting against. If you plunge yourself into the transcendental revolution, it is a straight road to paranoia, and when this behavior is assessed by anoutsider, it is weakness and defeat. I don't know how to solve this problem. It's necessary to recognize reality. Aragon, for instance, who turned from surrealism to socialist realism, solved it in a precisely realistic way. But generally the problem remains unsolved.

A.B. You have created the image of the "mad scout", an agent who was sent on a special mission to some hostile country and who discovered soon that his homeland was defeated in the conflict. But the mad scout continues the war on his own risk. He is a loner. Is this in some way connected with your real existence in the artistic process of today?

D.P. My existence in the artistic process of today is nothing but an outline yet, and it can be expressed in one very simple formula: I am a revolutionary and I will be immensely happy to be paid for it. The only thing I can do well is art, and art, especially modern art, is a trifle, an inessential internal game. Read the orthodoxal Marxists when they criticize avant-garde, I'm with them here, basically. And my existence in the artistic world is the existence of the mad scout who has lost the war but pretends to continue it. It is a reminder of the revolution which took place but was defeated.

A.B. So art is in no way a region of freedom for you?

D.P. Basically art could be free. But this freedom is not conscious necessity, it is the necessity which you have been forced to be conscious of. That is basically, when any person finds himself deep enough inside the discourse of the contemporary art and begins to speak himself, he has the impression that this discourse flows from the depth of his "I", being the region of freedom, but that is the freedom of a drug addict.

A.B. And don't you think that there could be a position which would be aesthetically revolutionary, that could undermine the discourse of contemporary art on the inside?

D.P. The aesthetical space is a limited space both in the mental and in the territorial sense of the word. In the end avant-garde has never left the territory of art. This territory gradually impossible. Take, for instance a three-dimensional scheme: the aesthetical plane may find itself over the plane of socium or to the side from it without ever crossing it. Nothing but echoes of aesthetics could reach socium. Since sound channels belong to the masters of life, the sounds could rarely pierce your ears, wake you up, make you fight. Even if the sound is really piercing, it will have only the decibels which are acceptable for the masters of the sound channels when the sounds are reflected by art and reach the socium.

A.B. One may get the impression that your literary theory and practice was inherited from the "pathos" tradition while today everybody believes that this tradition was defeated by the ironical trend. Could we witness the reveal of the pathos literature and what could be the foundation of such a reveal?

D.P. Literature is made by people. I mean that everything which is written just by human hands. And the bourgeoisie rules this world today, so literature is made by the bourgeoisie. The bourgeoisie has never had pathos. The bourgeois are calm, confident ironical people. So the literature of pathos and the literature of irony are simply made by absolutely different people. I believe that in the Middle Ages and later the literature of pathos was made by noble people, i.e. revolutionaries. So my pathos is the pathos of myself as a subject, a noble subject, and not a representative of some tradition.

A.B. And don't you think that the very definitions of the literature of pathos and of the literature of irony have already become outdated while today there is a need for the new strategy which, having taken into consideration both aesthetics, could lead to new categories?

D.P. Could you combine pathos and irony? Sometimes I am trying to do it when I include analytical structures into the discourse of pathos. But I wouldn't say that I do it due to some tradition, to the grammatical form, it is just my characteristic, the characteristic of a representative of some group of people, of some class. And literature always speaks on behalf of classes.

A.B. And to what class, to what group of people do you appeal?

D.P. I can't say that as man-of-letter I am mature enough to launch a direct appeal to masses of people. I dream of writing a work of socialist realism. But not in the style of socialist realism as Sorokin does it. I want to write an archetypically socialist realism piece. And today I am writing for those who "pay for the music". But in the future I hope to make a large piece of socialist realism.

A.B. And, having this future in mind, do you see yourself as a popular figure or a cult figure in respect to masses of people?

D.P. Well, that depends on what do you mean by the word "future". I am for revolution and I'm ready to sacrifice my life, and as for being a popular figure, a cult figure or cannon fodder, that will be determined by history.

A.B. Presently you are preparing a show at the Moscow Center of Contemporary Art. Is it a representation on the territory of your own or a landing on the territory of the adversary, or does it form a part of some new strategy?

D.P. I just can't answer your question, it makes me laugh. How could you apply such great words as "landing" or "diversion" to such theatrical trifles as a show? I'm preparing the show because I have the opportunity to show something, and I don't care what it is, I'll show what sells best.

A.B. But in this case you start a dialogue with concrete people who already exist in the Moscow artistic milieu, who own means of representation ... What do you think of yourself in this context?

D.P. Fortunately, I am integrated into a group of people who can explain me what could be realized in this milieu, what has its price, its value etc. I don't take it seriously, I mean spiritual seriousness, yet I take it seriously: it is business, after all.

A.B. Today everybody believes that the Moscow art is experiencing a crisis. Do you have the awareness of yourself as of an artist who could save this art from collapsing? Do you have a project of such a salvation or you just don't care about it?

D.P. Could I become such an artist? Ask Osmolovsky about it.

A.B. Speaking of your literary work, you said that your goal is to turn from the avant-garde ecriture to the socialist realism one. Yet as an artist you operate with modern artistic forms. Is that a conscious antagonism?

D.P. Well, partially this antagonism is forced on me because I cannot paint, I don't know how to do it. Besides that, I'd like to make something realistic in art, like a photomontage, a leaflet... But basically my art produce is determined by the situation. I have no opportunity to make something realistic yet.

A.B. It just came to my mind that certain evasiveness of your answers could be compared to the "kolobok" character of the noma ("kolobok" is a personage of the fairy-tale having the same name which could avoid all possible dangers). What would you say about it?

D.P. I can't say I know a lot about noma, but I don't think that these people could honestly, frankly admit that they have not analyzed a problem throughly. And I can do it. I don't think it has something to do with "kolobok". My position is different. It is based on the gap between the transcendental and the real revolution. There is no point of contact between them for me to dwell upon it. So I dwell upon the reality of concrete processes: there is a concrete magazine, nothing else. I am not trying to make a pleasant face, I can't answer all the questions, as people of noma do, and basically I am with Andreas Baader who pushed Peter Dutschke from the lecturing desk and declared: "Words are worthless" and recruited a group of terrorists. And that is true: words are worthless. So I don't take them (or noma) seriously.

A.B. Your activity in the territory of art is connected with A.Osmolovsky and the ETA movement (the Russian abbreviation ETI means "these" besides being the abbreviation for "Expropriation of the Territory of Art"). Does this correlate with the statute of the "mad scout", of a loner? And what do you think of your cooperation with A.Osmolovsky in general?

D.P. The revolutionary is always a loner, in fact. And as for Osmolovsky and the ETA group, we had one common cause.

A.B. Thus revolution is your main intention, while art is your subsidiary activity. I would like you to tell me more about the relationship between revolution and art.

D.P. About the relationship between these two things? There is art which could serve revolution in practice. Naturally these are leaflets, posters, slogans, propaganda films, or books like How the Steel was Tempered by N.Ostrovsky or The Mother by M.Gorki. Yet besides that there is so-called modern art. Its relationship to revolution is quite weak. Of course, we could build a huge intellectual foundation to prove that modern art seeks revolution, makes revolution. But they belong to different planes of reality. Modern art does not make revolution - I am convinced of it.

A.B. It means that there is no bridge between your activity of an artist and your activity of a revolutionary. Am I right?

D.P. Well, try to speak with such clever people as Osmolovsky, or you, and you are sure to find a bridge somewhere. We can do it now if you switch off your tape-recorder.

A.B. So you refuse to recognize any sort of aesthetical reality, don't you? Even in inverted commas? You don't see any link between the aesthetical and social revolutions, do you?

D.P. Revolution in art is nothing but bourgeois anarchism. The social revolution appeals to the truly oppressed. And there are no truly oppressed and perishing people in aesthetics, that's the radical difference.

A.B. And what do you think about such western term, as "revolutionary style in art"? How do you assess the social appeal of that art?

D.P. I can't say I saw the artefacts of this style, at least I didn't see many of them. But I believe that the bodies, brains, the blood of western people bear the imprints of those canons which are acceptable and permitted. This is the game of the power. These games are cunning and complicated, while the revolutionary discourse. Even Barthes said in his time that the language of working people is naive. And I follow this language.

A.B. Are you aware of the fact that you often reproduce the classical doxies of Marxism and that a discourse of this kind may appeal to the past?

D.P. This discourse is urgent today. Being simple and naive I appeal to the future. Reality is simple enough, and my oppositions take reality into consideration.

A.B. And do you believe that reality could be described in the terms of Marxism today?

D.P. There is no need to describe reality. You must act, and the person who wants to act must speak clearly and in a straightforward manner to inspire other people to act. Only those people who are aroused by simple words are capable of real action. And the person who wants you to prove a lot of things will never go to make revolution.

A.B. Osmolovsky has invented the concept of the "superfluous object". That is revolution, to his mind, is a superfluous object, so it may prove to be the most necessary thing. Do you believe in it? Do you enter such a discourse?

D.P. I enter it for the only reason, by the way, that this concept reflects my own expression saying that the superfluous object is the symbol of truth. But, generally speaking, I can't say I always understand your questions since the geometry of the socium and the aesthetics which is presupposed by your language is foreign to me.

A.B. As Deleuze put it, your language is the "language of the victim, and not of the executioner", since the language of the executioner is in hushing up. Do you agree with it?

D.P. This terminology is akin to mine. Since the victim-executioner opposition is the same as the oppressed - the oppressor opposition. What any language usually hushes up? It is the foundations of power. And I make my choice for the sake of the oppressed who are a linguistic nothing, a zero. But when they take rifles and start to annihilate the oppressors with their arsenals of weapons, the whole power of their language is changed and everything is different and more pleasant.

Anatoli Osmolovski
"NEZESUDIK" (The Last Manifesto).

The contemporary art process is the sum total of individual artistic program which variously group together into competing collective programs. Having destroyed the Great Myth of the New, the hegemony of

the post-structuralist program deideologisized art into a sort of boring, lifeless entertainment. One must admit that there is no "new" at all not because there is no new "in fact", but because of the inability of post-structuralism's program to distinguish that "new". Theory shapes facts. Things and their images are not "given", they have to be "read" in a certain way.

The basis for the real, successful and honest program to compete in the artistic market is pathos, propaganda and new mythology instead of irony, deconstruction and citation characteristic of the objectivistically minded intellectuals of the 80s.

Fidelity to the new ideas isn't produced by argumentation and logically consistent statements, it is born by the irrational means such as propaganda, emotions, paradoxical mental tricks and self-advertising. Being aware that my individual artistic project, as well as the individual projects of my fellow-artists, is a new competing program, I use the instruments of shock, scandal and frank self-advertising in the creation of artifacts.

The category of the "superfluous" plays the important role in the collective activity of our artistic community.

Admitting that the revolutionary topicality is absolutely irrelevant in the contemporary socio-cultural situation, some of my friends and me are trying to revive the avant-garde position of an artist. The main vector of our work is the actualization of unactualizable as the manifestation of the will to Utopia. Yet our position has nothing in common with the simulationist paradigm: it is not a simulation of the revolution, it is its transcendence.

I use the word "NEZESUDIK" to denote the strategy of this kind. It was taken from volapuk, the artificial language, and it means "superfluous". This word provides the foundation for a new Artistic International, the lively willfulness of which will help to destroy the social determinism of the contemporary art-system.

"Pop-hero".

In the heading "Pop-hero" the exclusive interview with the famous soviet film director Eldar Riazanov is published. The main part of questions dedicated to the problem of social status of a film-director in the soviet and post-soviet society. The magazine tries to begin a dialog with the artists of 60s who started their artistic activity in the Khruschiov's "thaw". This interview demonstrates absolute unidentity of questions and answers that cold be explained by the low degree of respondent's reflection. That is why the editorial questions and the continuous stream of answers are published separately. It seems to be the most adequate way to show the intolerance to self-reflection that immanent to any doxal consciousness.

"Cult-hero".

In this part the large-scale introduction of young Moscow poet and artist, Dmitri Pimenov, is published: the photo series "The Lie", the poem "Electric evidences" and the interview the English translation of which one can find in the Summary.

Dmitry Pimenov - burn in 1970, Baku

The author of books: "Mad Spy" (c/o A.Brener), "Revolutionary-Repressive Paradise" (c/o A.Osmolovsky), cycles of poems: "Sunburn", "Criminal Code", "Elegant Corpse and Twelve Suicides".

Shows and performances: "Terrorism and Text" (1989), "Explosion of the "New Wave" (1990), "Day f Learning" (1991), IV Istanbul Biennial (c/o "Revolutionary Carrier" Group) (1992), "War Is Going On" (1993).

"Opposition".

Anatoli Osmolovski and Alexandra Obukhova discuss the activity of two leading Moscow curators - Iosif Bakshtein and Victor Misiano. Authors analyze the history of their establishing, their modes of working, strength of influence on the Moscow art process. Also authors reveal the perspectives of curators' follow work. This dialog gives the wide characterization of the Moscow art process and criticizes the ethico-moral ways of co-existance that widespread in the Moscow world.

"Archiv".

Here is published the article of D.Pimenov "Terrorism and Text" written in 1989. The author dives the interesting interpretation of the idea of "Simulacra", and proposes a new methodology of artistic demythologization: the only one possible way of fighting with myth is to be entirely conform to it. For instance, to be conform to the avant-garde myth, i.e. to perform traditional avant-gardist rituals, to look for enemies etc.